

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Autoria, Paródia e Maneirismo no cinema de Tim Burton: uma análise de *Batman/Batman:
O Retorno*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Ed Wood*

Juiz de Fora
Julho de 2010

Mariana Franzini

Autoria, Paródia e Maneirismo no cinema de Tim Burton: uma análise de
Batman/Batman: O Retorno, A Fantástica Fábrica de Chocolate e Ed Wood

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado como requisito para obtenção de
grau de Bacharel em Comunicação Social na
Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora
Julho de 2010

Mariana Franzini

Autoria, Paródia e Maneirismo no cinema de Tim Burton: uma análise de *Batman/Batman: O Retorno*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Ed Wood*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 12/07/2010
pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) - Orientador

Prof. Dr. Carlos Pernisa Junior (UFJF)

Prof. Ms. Cristiano Rodrigues (UFJF)

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Julho de 2010

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minha irmã pelo amor e compreensão.
Aos meus amigos por entenderem a distância.
Ao meu orientador, Nilson, pelo suporte, atenção e paciência.
E Carlos pelas ideias, companhia e apoio.

“Loucura seria falar de meus
próprios pensamentos.”
Edgar Allan Poe

RESUMO

O trabalho aborda o cinema do diretor norte-americano Tim Burton por meio da inserção de três conceitos distintos no cinema. Primeiro, a ideia de autoria cinematográfica, partindo das discussões envolvendo a liberdade de criação dos impressionistas franceses, a retomada da ideia pela Política dos Autores da *Nouvelle Vague* que coloca o diretor como figura principal na realização de um filme, até o manifesto de rejeição dessa ideologia do movimento Dogma 95. Segundo, a paródia pós-modernista, realizando um paralelo entre a teoria Fredric Jameson – que a rechaça e elege o pastiche como prática recorrente na obra pós-modernista – e de Linda Hutcheon, que, contrariamente, destaca seu caráter crítico. Terceiro, o maneirismo, que se manifesta no cinema por meio do sentimento de impotência diante da herança deixada pelos grandes mestres do passado. Para tratar a questão da autoria em Tim Burton, o trabalho se debruça sobre as obras *Batman* e *Batman: O Retorno*; já a análise do cinema de Burton como descendente do pós-modernismo se concentra no filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e aborda a paródia e as desconstruções de técnicas convencionais e de gêneros cinematográficos; por último, trata o maneirismo por meio do filme *Ed Wood*, ao ressaltar técnicas como montagem, iluminação e trilha sonora que homenageiam não só o diretor Edward D. Wood Jr., mas todo o contexto cinematográfico da década de 1940 e 1950.

Palavras-chave: Autoria. Paródia. Maneirismo.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 7 |
| 2. AUTORIA, PARÓDIA, MANEIRISMO | 9 |
| 2.1 REINVIDICAÇÃO, CONSOLIDAÇÃO E DECLÍNIO DO AUTOR NO CINEMA | 9 |
| 2.2 O CINEMA CONTEMPORÂNEO ENTRE A PARÓDIA E O PASTICHE | 18 |
| 2.3 O MANEIRISMO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO | 26 |
| 3. TIM BURTON | 31 |
| 3.1 ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS | 32 |
| 3.2 FILMOGRAFIA | 34 |
| 4. AUTORIA, PARÓDIA E MANEIRISMO NO CINEMA DE TIM BURTON | 42 |
| 4.1 <i>BATMAN: O RETORNO: A ASSINATURA DE UM AUTOR</i> | 43 |
| 4.1.2 <i>Freaks e outsiders: uma análise dos personagens de Batman e Batman: O Retorno</i> | 45 |
| 4.2.2 <i>Estrutura narrativa</i> | 48 |
| 4.2 A PARÓDIA EM A <i>FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE</i> | 51 |
| 4.3 MANEIRISMO(S) DE <i>ED WOOD</i> | 57 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 63 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 65 |

1. INTRODUÇÃO

A ideia de realizar um trabalho acerca da obra de Tim Burton partiu da decisão de buscar em objetos de interesse pessoal a matéria desta monografia. Partindo de uma aproximação entre as estéticas do cinema expressionista alemão e do diretor de *Edward Mãos de Tesoura*, deliberou-se por investigar em alguns dos filmes do cineasta um viés pós-modernista, que ajudasse a esclarecer sua relação com aquela vanguarda cinematográfica. No entanto, esse novo elemento permitiu que outras percepções sobre o objeto de estudo emergissem como hipóteses pertinentes ao trabalho, provendo-o de contendas e polêmicas que tornassem mais instigante sua produção. O sentido da apropriação burtoniana acabou por se tornar, portanto, o ponto chave do trabalho.

O objetivo deste empreendimento foi, portanto, apresentar três das características distintivas que parecem coexistir na obra de Tim Burton: a possibilidade de um cinema *autoral*, no sentido debatido desde François Truffaut até o Dogma 95; de um traço *maneirista*, no horizonte do debate sobre as novas formas da narrativa clássica contemporânea, trazido por David Bordwell; e do uso da paródia, tal como definida por Fredric Jameson e Linda Hutcheon.

Dessa maneira, o primeiro capítulo constitui um compêndio destas ideias – de origens teóricas diferentes – que nortearão o trabalho desenvolvido posteriormente. A partir do conceito de autor, foi retomada a origem de sua reivindicação, passando pela consolidação do termo promovida pela Política dos Autores e, por fim, a anunciação de sua “morte” pelo Dogma 95.

Seguidamente, foram apresentadas algumas das propostas que envolvem a discussão acerca do pós-modernismo, sobretudo as proposições divergentes de Fredric Jameson e Linda Hutcheon.

E, por fim, a transposição da noção do maneirismo das artes plásticas ao cinema, tal como detalha David Bordwell. Por meio de por suas peculiaridades, essa noção ajuda a compreender as obras de alguns diretores sintomáticas quanto a uma relação que é dívida e herança do cinema realizado por seus predecessores.

Essas discussões são novamente pontuadas no capítulo seguinte, no qual consta um breve resgate biográfico de Tim Burton, delineando algumas das características e obsessões do diretor. Para a análise principal do trabalho foram selecionados três filmes do cineasta: *Batman: O Retorno* (em um estudo comparativo com *Batman*); *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Ed Wood*, investigados, respectivamente, sob as noções de autoria, pós-modernismo e maneirismo.

Tendo ciência de que as páginas seguintes constituem apenas um ponto de partida, dados os limites impostos pela natureza deste trabalho, não se pretende aqui apresentar asseverações categóricas ou exames definitivos, seja dos conceitos em uso ou das obras analisadas; mas oferecer um caminho possível para que algumas das noções esboçadas possam ser retomadas de maneira mais oportuna em estudos futuros.

2. AUTORIA, PARÓDIA, MANEIRISMO

Este capítulo elucidará três dos conceitos mais intrigantes e controversos do cinema contemporâneo: a autoria cinematográfica, o filme pós-modernista e a presença de uma estética, mas também um espírito, maneirista como horizonte do cinema atual. Delineados aqui, esses temas serão retomados mais adiante, no último capítulo, na análise dos filmes de Tim Burton.

2.1 REINVIDICAÇÃO, CONSOLIDAÇÃO E DECLÍNIO DO AUTOR NO CINEMA

O movimento que tornou uníssona a reivindicação do cinema como arte se desenvolveu em meio à crise da indústria cinematográfica europeia, desestabilizada pela Primeira Guerra Mundial e incapaz de suprir a demanda do próprio continente. O Impressionismo francês, representado por Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein e Germaine Dulac, surge da emergência de denotar o cinema de uma expressão artística capaz de equipará-lo à literatura ou à música (MARTINS, 2009, p. 89).

Para Jean Epstein (apud CHARNEY, 2004, p. 325), a fotogenia seria, por essência, o elemento legitimador da arte cinematográfica. Em momentos fragmentados, efêmeros e epifânicos, a realidade filmada ganharia em sensorialidade, imantando a atenção do espectador em uma experiência de entrega à imagem. Ao revelar o “não-visto” pelo olho humano, o cinema transcenderia sua natureza de repetição - a realidade reproduzida e

transfigurada pela câmera revela um objeto familiar, mas que visto por meio deste suporte, emanaria algo indefinível e imperceptível sem essa mediação.

A vanguarda francesa, que polarizou poetas, críticos e cineastas em um movimento essencialmente visual, prezava por seu “poder revelatório”:

Na sua perspectiva, a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem num espaço de clareza, no próprio seio da ‘objetividade’ da reprodução fotográfica. [...] a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de ‘visão direta’, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente à visão natural (XAVIER, 2005, p. 103).

Os cineastas impressionistas empenharam-se em dar conta de todas as instâncias da produção – do uso da câmera à montagem. Unir sob a mesma figura diretor e roteirista constituiu para esse grupo, portanto, uma forma de consolidar a expressão individual e gozar da liberdade de intervir livremente nas filmagens (MARTINS, 2009, p. 99).

Os impressionistas não apenas realizaram filmes, mas refletiram o cinema como arte e ajudaram a promovê-lo por meio do cineclubismo. Louis Delluc esteve à frente de periódicos especializados, como *Le Film* e *Cinéa*, além de fundar o *Le Journal de Ciné-Club*. A concepção do cineasta como autor já estava presente na década de 1920 com Jean Epstein (BERNARDET, 1994, p. 10), que dedicou numerosos artigos de sua produção teórica a temas caros ao movimento vanguardista, como a fotogenia e o tempo no cinema.

O Impressionismo francês foi porta-voz de um cinema que era realizado e se entendia como obra de arte. Os responsáveis pela “primeira onda” francesa assumiram uma postura crítica em relação ao cinema realizado naquele país que reverberaria, como um legado, algumas décadas mais tarde na crítica cinematográfica, principalmente com os Jovens Turcos dos *Cahiers du Cinéma*. Para Jacques Aumont (2008, p. 30), embora as vanguardas do cinema não tenham se organizado como movimentos com projetos e identidade bem estabelecidos, elas “desempenharam [...] por muito tempo um papel difícil de precursor do

cinema dos artistas, tal como a galeria de arte e o museu o acolhem e produzem há 20 ou 30 anos”.

À vanguarda francesa coube a tarefa de legitimar o cinema como arte e, por conseguinte, principiar uma discussão mais substancial acerca da autoria dos filmes. O crítico Alexandre Astruc, em 1948, com o artigo *Naissance d'une Nouveau Avant-Garde: la Caméra-Stylo*, antecipou alguns dos debates que moldariam a Política dos Autores já na década de 1950. Para Astruc, o autor de filmes, por meio do discurso cinematográfico, é capaz de escrever com a câmara, expressar-se de maneira pessoal e assinar sua obra tanto quanto um pintor ou um escritor.

O cinema está em vias de se tornar um meio de expressão. [...] Uma linguagem, isto é, uma forma pela qual e para a qual um artista pode expressar seu pensamento abstrato ou traduzir suas obsessões assim como hoje é feito com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo essa nova era do cinema de Câmera Caneta.¹ (ASTRUC, 1948, tradução nossa)

Astruc acreditava que com essa “nova era” do cinema, portadora de uma expressão própria e autônoma, ele pudesse dar conta de qualquer pensamento, por mais abstrato que parecesse. Definitivamente livre de sua natureza espetacular, o cinema superaria o que o autor considera uma “tirania do visual”, convertendo-se em um meio mais próximo ao ensaio. Aqui, findam as semelhanças entre a concepção do cinema de autor para Astruc e para o grupo de críticos responsáveis pela influente e polêmica Política dos Autores, que jamais negaram ao cinema sua raiz fundada na imagem e no espetáculo.

Christian Metz (1972, p. 177) ratifica essa continuidade do cinema moderno como força essencialmente espetacular e “predominantemente visual”. Se há uma ruptura em relação ao cinema clássico, argumenta o autor, esta não pode ser encontrada na morte do espetáculo.

¹ “Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, [...] Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra stylo*.”

Dizer que o cinema moderno deixou de ser espetáculo, é oferecer-lhe o luxo de uma alteridade inexistente. [...] Se o cinema moderno fala melhor que o antigo, nem por isso fala menos do que ele, e a imagem não perdeu de modo algum sua importância. Não é a noção de “espetáculo”, qualquer que seja o ângulo pelo qual a encaremos, que nos possibilitará captar a contribuição específica do cinema novo. Os grandes filmes recentes talvez sejam espetáculos melhores, mas não deixam de ser espetáculos. (METZ 1972, p. 177-178)

“Hoje, podemos dizer que a *Nouvelle Vague* teve dois momentos. O momento das ideias e o momento dos filmes” (MANEVY, 2009, p. 249). Foi nesta primeira instância que a Política dos Autores foi desenvolvida pelos jovens críticos reunidos nos *Cahiers de Cinéma*. Os Jovens Turcos, entre eles François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer, radicalizaram o discurso em favor de um cinema de autor, dirigindo suas análises não ao cinema europeu, mas à Hollywood.

“De forma absoluta, pode-se considerar que o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro, não tenha dirigido os atores e escolhido os ângulos das tomadas” (TRUFFAUT, 2005, p. 13). Para François Truffaut, ao diretor não cabe o direito de dizer-se ludibriado, pelo produtor ou montador, por exemplo, pois ele é o único responsável pelo seu filme, seja este bom ou ruim. Como forma de opor-se aos conflitos de interesses da equipe, o diretor deve fundir seu interesse próprio ao filme. Para a Política, seja um cineasta que opta por assumir funções-chaves antes e durante as filmagens ou aquele que negocia a opinião de sua equipe, um verdadeiro autor é capaz de criar uma obra pessoal e coerente com seus anseios e sua personalidade.

Segundo a Política dos Autores (BERNARDET 1994, p. 30), a chave para a compreensão do autor está na análise do conjunto de seus filmes – método que permitiria ao crítico encontrar a “moral” ou a matriz que estaria contida em toda a obra. “Obra e autor formam uma unidade coesa. Essa unidade e a matriz não são conhecidas do autor, podem até permanecer encobertas para o cineasta mesmo quando da mais plena manifestação da matriz”

(1994, p. 39). Latente desde seu primeiro filme, a matriz se tornaria cada vez mais tangível com a evolução do diretor, rumo a uma cristalização.

A procura pela expressão pessoal do autor no terreno adverso de Hollywood mobilizou outros articulistas, como Eric Rohmer e Claude Chabrol que publicaram um estudo dedicado aos filmes de Alfred Hitchcock - mestre da técnica e responsável por longas de grande sucesso de público. Ao diretor inglês não é cobrada a autoria dos roteiros que filma, pois ele dá conta de imprimir sua assinatura por meio de outro aporte, a *mise-en-scène*, conceito fundamental para a Política.

Mais que uma *colocação em cena*, uma encenação, trata-se de uma *colocação em imagem*; pelos textos, depreende-se que ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção de atores, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena, etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, a música, ruídos e diálogos. (BERNARDET 1994, p. 57, grifo do autor)

A tradução das linhas do roteiro em imagens constitui, portanto, a caneta com que o autor do cinema assinará suas películas. Logo, ser também o roteirista tem sua importância eclipsada para o diretor e sua obra. A *mise-en-scène* alforriaria o cinema de seu vínculo com uma narrativa próxima à literária, dotando o diretor de um suporte particular e eficiente em sua expressão reconhecidamente cinematográfica.

Outros cineastas ligados à indústria cinematográfica norte-americana tiveram seu status de autor aclamado; Orson Welles, Fritz Lang, Nicholas Ray, Howard Hawks. A opção por dirigir a esses diretores suas análises pode ser também entendida como um protesto e uma provocação ao cinema conhecido por uma “tradição de qualidade” na França. No artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, de 1954, François Truffaut dirigiu sua crítica diretamente a esse cinema, vítima da uniformidade dos roteiros – essencialmente aqueles assinados por Jean Aurenche e Pierre Bost - e de diretores preocupados apenas em “ilustrar” textos que subestimam o cinema.

Instaurado no vocabulário cinematográfico, o conceito de autor tornou-se cada vez mais recorrente, embora seu uso tenha sido também mais questionado. O presente trabalho elencará três das contestações referentes à autoria na contemporaneidade: uma crítica interna que arguiu a incorporação do conceito de autoria às estratégias de *marketing* da indústria do cinema e, portanto, seu esvaziamento (tratado ainda nesta seção); o colapso do sujeito autônomo e individualizado, anunciando o fim da noção de criação artística e estilo pessoal como atributo possível no contexto do pós-modernismo (que será tratado na seção 2.2) e; na seção 2.3, será elucidada a análise da autoria vista à luz do sistema de produção coletivo do cinema e o uso de uma linguagem, que é também compartilhada, como ferramenta na realização da obra, o filme.

Em 1995, o lançamento do manifesto Dogma 95 ameaçou desbotar o centenário do cinema, como evento central da sétima arte naquele ano. Assinado por dois cineastas dinamarqueses – Lars Von Trier e Thomas Vinterberg –, o documento causou recepção pouco homogênea; para uns a oportunidade de renovação, para outros uma ação essencialmente publicitária. Inegável, contudo, seu caráter provocativo, inesperado e contraditório.

Em 1960, já tínhamos o bastante. O cinema estava morto e invocava a ressurreição. O objetivo era correto, mas não os meios. A Nouvelle Vague se revelou uma onda que, morrendo na margem, transformava-se em lama.² (VON TRIER e VINTERBERG, 1995, tradução nossa)

Em tom denunciativo, o manifesto procura apontar claramente para seus alvos: o cinema clássico e a *Nouvelle Vague*, que reunidos em uma mesma origem “burguesa”, representam movimentos contrários aos mandamentos. Em oposição ao ilusionismo clássico, Lars Von Trier e Thomas Vinterberg clamam pelo real; contra a *Nouvelle Vague* e o autor, o movimento propõe um cinema coletivo. “O que torna revelador no discurso do manifesto é que, historicamente, o cinema moderno pautou-se por uma reação estética ao cinema clássico,

² “In the 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The New Wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck”.

tendo como uma de suas críticas principais exatamente seu aspecto natural-ilusionista” (HIRATA FILHO 2008, p. 123).

O manifesto, que se denomina um “Voto de Castidade”, apresenta ainda dez regras, quase todas pragmáticas, que devem pautar o diretor na realização de um filme. As restrições auto-inflingidas pelo documento resultariam em um retorno da pureza perdida no cinema contemporâneo, paramentado por efeitos especiais e gigantescas produções que o teriam afastado de sua verdadeira natureza.

Toda a discussão perpetuada em torno da proposta do Dogma parece oscilar entre formas de interpretação do movimento. Para Jack Stevenson, o manifesto contém contradições, mas está também repleto de ironia: “Basta notar todos os pontos de exclamação que permeiam o Manifesto. É possível ouvir a estridência exagerada na sua voz. E o fato de que o Manifesto tenha sido impresso em papel vermelho. Isso é um tanto óbvio”³ (2003, p. 41, tradução nossa). A fraseologia marxista incluída no documento inaugural acusa diretores da Nouvelle Vague de terem traído algo como uma revolução e de terem se sobressaído como autores em relação ao movimento que representavam e, por isso, sua matriz burguesa, vinculada ao cinema clássico. Stevenson, contudo, lembra que o movimento francês jamais apresentou um projeto de que falasse sobre anseios sociais e políticos, assim como Lars Von Trier nunca havia realizado um filme político.

“O objetivo era correto, mas os meios não”. A relação ambígua que o Dogma 95 estabelece com a *Nouvelle Vague* ressoa por todo o Manifesto e em seus próprios filmes. A opção por filmar em cafés e bares de Paris, algo que torna os personagens mais próximos do “real”, é uma das características dos filmes franceses que podem ser encontradas nas Regras do Dogma. O modo de produção “despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita, suja e ontologicamente documental” da *Nouvelle Vague*, de

³ “Just look at all the exclamation marks that litter the Manifesto. One can almost hear the exaggerated stridency in his voice. And the fact that Manifesto were printed on sheaths of red paper. It’s a bit too obvious”

que trata Alfredo Manevy (2009, p. 246), poderia ser facilmente confundida com os fundamentos que regem os filmes Dogma.

No entanto, o Manifesto trata de vias errôneas que desviaram o movimento francês de objetivos claros. Além da já elucidada raiz burguesa, a aproximação dos fundadores da *Nouvelle Vague* com cineastas norte-americanos, reverenciados em seus artigos na *Cahiers*, não deixaram incólumes seus filmes. Metz (1972, p. 185) refere-se a uma cena de *O demônio das onze horas* (Jean-Luc Godard, 1965) como “tão ‘irrealista’ quanto possível”. A cena incorpora coreografias e ecos da comédia musical norte-americana, bem como deixa transparecer a origem da *Nouvelle Vague*, algo como o “encontro do cinema americano [...] com a cultura europeia do pós-guerra” (2009, p. 246). Ademais, certa estilização da realidade pode ser incluída na conta dos “meios” que malograram a ideia bem-intencionada da *Nouvelle Vague* em transpor aquele ilusionismo tão caro ao cinema clássico.

Mesmo para os “irmãos” Dogma, discurso e prática podem se contradizer, como opinou Lars Von Trier em relação à fidelidade das regras:

[...] os diretores mais interessantes se dedicaram ao que realmente os importa e, por isso mesmo, são tão interessantes. Mas isso significa que eles tenderam a tocar os limites das Regras ou que talvez as tenham burlado, mas ainda assim o fizeram de forma inteligente. Um diretor pode conseguir efeitos visuais que não infringem as Regras e que, no entanto, vão contra o mesmo espírito das Regras.⁴(KELLY, 2001, p. 219, tradução nossa)

Em contrapartida, se a maioria dos cineastas da *Nouvelle Vague* permaneceu fiel ao movimento no decorrer de suas carreiras, o Dogma, agente acusador, não parece seguir na mesma direção, ou pelo menos, não para o principal responsável por ele, Lars Von Trier. Para Stevenson, “seus filmes anteriores e posteriores a *Os idiotas* violam nitidamente todas as

⁴ “[...] los directores más interesantes se dedicarán a lo que más les importa, pues por eso mismo son tan interesantes. Pero eso significa que tenderán a tocar los límites de las Reglas o que quizá se las salten, y que aun así lo harán de forma inteligente. Uno puede conseguir efectos visuales que no infringen las Reglas y que, no obstante, van contra el mismo espíritu de las Reglas”.

regras do Dogma e ele jamais expressou qualquer desejo de realizar outro filme Dogma”⁵ (2003, p. 45, tradução nossa).

A esse “comprometimento temporário”, soma-se o tema do autor, lembrado apenas na última regra do manifesto – “o diretor não deve receber crédito”. Para Maurício Hirata Filho (2008, p. 124), o décimo mandamento busca apenas “resolvê-lo mais em termos burocráticos que estético-formais. A autoria é apenas negada como formalidade (o nome que assina o filme), mas não como processo de fatura da obra”.

Na década em que o Dogma 95 emerge, a autoria no cinema suscitava pouca ou nenhuma novidade em um debate que havia polemizado a crítica cinematográfica em meados do século XX. Jean-Claude Bernardet (1994 p. 153) fala de uma “entronização banal” do conceito de autor, naturalizado por uma aplicação fácil e pouco crítica. A “militância” contrária à autoria presente no Manifesto, aqui pontuada por sua herança tanto do cinema clássico quanto moderno de sua gênese burguesa, é ao mesmo tempo prática e denúncia de seu uso mercantilizado e superficial.

Afora todas as contradições que a percorrem, da proposta do Dogma pode-se assimilar outras contendas acerca do autor. O ponto crítico não é a legitimidade da autoria, nem seu questionamento, visto que dessa discussão se ocuparam os críticos da Política dos Autores, mas o que está em jogo quando se faz uso da figura do autor como ferramenta de *marketing*. Incoerência ou irônica crítica, o Dogma 95 pautou-se pela distribuição de certificados que promoveram filmes – comparável ao que o rótulo de um autor pode conferir a sua obra - a uma visibilidade impensável sem a correlação com o movimento.

⁵ “[...] his pre and post-*Idiots* films flagrantly violate all the Dogme rules, and he’s never expressed any desire to make another Dogme film”.

2.2 O CINEMA CONTEMPORÂNEO ENTRE A PARÓDIA E O PASTICHE

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Nos anos 1980, não houve tema que fomentasse um debate tão intenso quanto o pós-modernismo. Capaz de suscitar os mais divergentes posicionamentos, o polêmico conceito teve sua aplicação no cinema ulterior às demais artes. Não obstante, segundo Renato Pucci Jr. (2009, p. 363), foi ainda na década de 1960 que o pós-modernismo começou a ser empregado na literatura. O termo foi usado para descrever obras, como *Ragtime*, de E. L. Doctorow, distinguidas por uma experimentação autorreflexiva tipicamente modernista, mas que se opunham claramente ao hermetismo cultivado por esse movimento. Também na arquitetura e nas artes plásticas, o pós-modernismo, *grosso modo*, surge da constatação de uma desarmonia inegável em relação ao já canonizado modernismo.

A despeito do volume e da intensa discussão acerca do pós-modernismo, sua conceituação segue elástica e suscetível às opiniões dos que se aventuram delineá-lo. Ora associado à crise das metanarrativas, ora apresentado como resultado da mais recente fase do capitalismo, a aplicação do termo ao cinema não subtrai polêmicas e contradições concernentes ao debate geral.

Fredric Jameson (2006, p. 16) propõe um conceito de pós-modernismo fundamentado na análise historicista do fenômeno contemporâneo. Para o autor, a arte pós-modernista não trata do legítimo expoente cultural de uma nova ordem; ao contrário, ela diz respeito à “mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo⁶”, reflexo e

⁶ Jameson emprega o conceito de “capitalismo tardio”, tal como foi desenvolvido pelo economista belga Ernest Mendel, para designar a terceira fase do capitalismo. Assim, “tardio” designa “sua continuidade em relação ao que procedeu e não a quebra, ruptura ou mutação” (2006, p. 23).

desdobramento de sua amplificação sobre a cultura. Conduzido pelo determinismo marxista, o autor opta por distinguir o aspecto histórico do pós-modernismo, como um fenômeno infligido pelo sistema (2006, p. 72), e não apenas como possibilidade estética, uma entre outras opções de estilo disponíveis. Assim como o modernismo configurou o estágio anterior do capitalismo, a atual formação cultural se constituiria, basicamente, em virtude do quadro econômico vigente.

O “momento verdade” do pós-modernismo, afirma o autor, seria aquele em se constata que tudo foi abarcado por essa fase dilatada e pungente do capitalismo e que a esfera cultural, antes semi-autônoma, agora se encontra infiltrada como todas as demais. Tudo é passível à institucionalização capitalista, mesmo movimentos e expressões culturais originalmente surgidas da contra-cultura. Jameson explica que

o que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez pareçam novidades [...], atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio (2006, p. 30)

Soma-se a esse quadro a crise de historicidade⁷, exposta nos “filmes de nostalgia” e nas metanarrativas historiográficas, efeito de uma ruptura com a temporalidade na pós-modernidade. Tanto em sua versão cinematográfica quanto literária, o tempo presente torna-se de tal forma ubíquo que passado e futuro são contaminados por sua lente. Acessar o passado não é mais possível senão por meio de visões gestadas por uma “vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” (2006, p. 45). Jameson ressalta que esse processo não ocorre por negligência, mas por excessiva referência a esse passado estilizado, de uma história que foge ao alcance de nossa memória individual.

⁷ Para Jameson, a historicidade “pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica.” (1991, p. 290)

Em contrapartida a esse passado assombrado por visões *pop* e estereotipadas, Linda Hutcheon elabora sua poética de um pós-modernismo “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (1991, p. 21). Divergindo de Jameson – a quem denomina “adversário” do pós-modernismo - Hutcheon descreve a presença do passado na poética pós-modernista como uma “reelaboração crítica, nunca um retorno ‘nostálgico’”.

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de ‘presença do passado’ ou talvez ‘presentificação’ desse passado. (1991, p. 21)

Uma “junção entre opostos” (PUCCI JR. 2006, p. 371). Assim, Hutcheon apresenta sua visão de pós-modernismo, arraigada em adjetivos como contraditório e ambíguo. Paradoxalmente ligado ao modernismo, a autora canadense afirma que “[o pós-modernismo] não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma contaminação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois” (1991, p. 36).

Jameson toma como horizonte interpretativo do pós-modernismo a dialética marxista. Hutcheon, todavia, opta por uma análise do próprio pós-modernismo como consequência de uma “crise dos relatos”, na qual Lyotard inclui o positivismo, a psicanálise e o marxismo. Em razão disso, a autora preocupa-se em traçar o pós-modernismo como elemento questionador e auto-consciente. A remissão a determinados contextos históricos são, para Jameson, vestígios de uma crise de representação do passado; para Hutcheon esse recurso pós-modernista opera como instrumento para “problematizar a noção de conhecimento histórico” e, portanto, a “objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação” (1991, p. 125). Porventura, o embate mais antagônico entre

Fredric Jameson e Linda Hutcheon ocorre entre conceitos desenvolvidos pelos dois teóricos, respectivamente, o pastiche e a paródia.

Para Jameson (2006, p. 43), a fragmentação do sujeito como indivíduo burguês autônomo resultará em um dilema central na pós-modernidade: o fim da originalidade como ordem do dia.

O fim do ego burguês [...] implica o fim de muitas outras coisas – o fim, por exemplo, do estilo, no sentido de único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica).

A concepção da expressão individual, segundo o autor, estaria vinculada a noção do sujeito “como receptor monádico, cujos sentimentos são expressos através de uma projeção externa” (2006, p. 42). A descentralização do indivíduo – o crítico aposta em sua dissolução pela sociedade da “burocracia organizacional” –, portanto, inviabilizaria a manifestação original e a criação de um estilo pessoal, tal o projeto modernista. Da impossibilidade de gestar um estilo pessoal, o pós-modernismo se configuraria o palco último do pastiche, da “imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (2006, p. 45).

A paródia, vista sob sua forma modernista, dista-se do pastiche por sua análise mordaz.

A literatura moderna em geral oferece campo especialmente fértil para a paródia, visto que os grandes escritores modernos têm em sua totalidade se sobressaído pela invenção ou produção de estilos preferencialmente singulares. [...] Estes estilos todos diferem um do outro e, contudo, são comparáveis nisto: cada um é absolutamente inconfundível. [...] Assim sendo, a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. (Jameson, 1985, p. 18)

A sátira, por meio de uma linguagem destoante, era portadora de uma crítica ácida e histórica - ainda que imitação intertextual, a paródia ainda conservava sua normalidade linguística.

No pós-modernismo, o pastiche converter-se-ia em uma “paródia branca”, exaurido em potencial crítico e se tornado uma referência vazia. Sintoma de seu tempo, o pastiche,

entretanto, [...] não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício – com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio. (2006, p. 45)

Jameson estende o conceito de pastiche ao cinema, mais explicitamente nos “filmes de nostalgia” - essa “linguagem artística do simulacro” (2006, p. 48). Esta categoria designa filmes marcados por uma curiosidade visual, um desejo de vivenciar uma época perdida, mas em sua versão estilizada e decorativa. “Ao contrário do cinema a que fazem referência, os filmes de nostalgia não seriam criados de perspectivas próprias; apenas simulariam formas de recepção experimentadas no passado”⁸ (PUCCI JR., 2009a, p. 370). O escopo não é expedir um comentário crítico, apenas fruir uma imagem-fetiche.

O gosto pelo *kitsch* que Jameson reconhece no pós-modernismo, especialmente em sua versão arquitetônica, pode servir como pista para uma outra característica do cinema pós-modernista. A estética populista do pós-modernismo, que retira Las Vegas do limbo arquitetônico do mau gosto, seria a responsável por amenizar as fronteiras entre a cultura de elite e a cultura popular ou de massas (2006, p. 28). Um universo que abarcaria “textos impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada (...) por todos os ideólogos do moderno”. A linguagem dos seriados de TV, das revistas de variedades, anúncios publicitários, a literatura fácil dos *best sellers* e a cultura do

⁸ No artigo *Pós-modernidade e sociedade do consumo*, Fredric Jameson expõe uma forma de pastiche que vai além do uso de “imagens do passado”. O filme *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977) - que o autor considera um pastiche de algumas séries de televisão da década de 50 - “satisfaz um anseio profundo (talvez dissesse mesmo reprimido) de vivê-las novamente. [O pastiche] reinventa a sensação e a forma dos objetos de arte característicos de uma época passada (os seriados), procurando despertar um sentido do passado que se associa a tais objetos” (1985, p. 20).

Reader's Digest. Para Jameson, esses materiais não se configurariam mais como fonte para “citações”, mas teriam sido deglutidas e incorporadas ao seu conteúdo.

Linda Hutcheon, em oposição a Jameson, elege a paródia como “uma forma pós-moderna perfeita” (1991, p. 28), uma linguagem ainda apta a questionar instituições, convenções e seu próprio status dentro do sistema em que opera. Pastiche e paródia são, portanto, análogos apenas na posição em que ambos os teóricos os posicionam na “lógica” ou na “poética” do pós-modernismo.

O cunho aistórico identificado no pastiche por Jameson é diametralmente oposto à proposta de paródia elaborada por Hutcheon, fundada em “um novo desejo de pensar historicamente” (1991, p. 121).

O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de não ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um kitsch comum. [...] A irônica recordação pós-modernista da história não é nem nostalgia nem canibalização estética. E muito menos pode ser reduzida ao decorativo superficial. Entretanto, [...] é verdade que a arte pós-moderna não oferece aquilo que Jameson deseja – a ‘autêntica historicidade’ – que é, em suas palavras, ‘nosso presente social histórico e existencial e o passado como referente’ ou como ‘objetos fundamentais’. Mas sua deliberada recusa em fazê-lo não é ingenuidade: o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os ‘objetos fundamentais’ do passado. (HUTCHEON 1991, p. 45)

Ao pensar o cinema, a autora ressalta as obras que vagam entre o cinema clássico e o cinema moderno, mas que não podem ser ajustadas a nenhuma dessas categorias, embora flerte com ambas. A impossibilidade de classificar esses filmes que começam a emergir a partir dos anos 80 em gêneros cristalizados ocorreria em função da coexistência de fragmentos dos mesmos ao longo da fita – “a utopia fantástica e a sinistra distopia, a comédia-pastelão, a tragédia, a aventura romântica e o documentário político” (PUCCI JR., 2009a, p. 372).

Exemplar desse cinema pós-modernista, o longa *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) é descrito como parte de uma categoria de obras “quase indefiníveis e certamente bizarras” (1991, p. 21). As paródias presentes no filme remetem a um acervo histórico cinematográfico

- que incluiria, apenas para citar exemplos mais imediatos, *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Guerra nas Estrelas* e *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) –, mas que, insiste Hutcheon, não renunciam a uma retomada crítica. O cinema pós-modernista é aquele que opera com as ferramentas disponibilizadas pelo cinema de entretenimento, sem submeter-se a ele; incorpora elementos do cinema clássico, mas com certo distanciamento modernista que o afasta do ilusionismo.

A originalidade impossível no pastiche torna-se plenamente viável com a paródia, mas sob um novo aspecto. Os artistas, afirma Linda Hutcheon (1991, p. 29), livres de uma noção de criatividade que ignorava a história como elemento essencial ao seu processo, teriam pela frente um desafio liberador ao incorporá-la à sua subjetividade como elemento fundamental na arte e no pensamento. O artista pós-modernista compreende a duplicidade de sua arte, não sendo “possível sair daquilo que está contestando, o fato de que sempre se está envolvido no valor, prefere-se o desafio” (1991, p. 280). Tratar-se-ia de uma readequação da autoria em meio a esse novo contexto, algo que, definitivamente, não é seu esfacelamento.

Em contraste, Fredric Jameson assiste a uma “canibalização” do passado, sintoma de um tempo em que a criação pessoal sede lugar à pilhagem de “um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo” (2006, p. 57).

Segundo o autor,

à medida que o individualismo começa a se atrofiar num mundo pós-industrial, enquanto a mera diferença de individualidades idiossincráticas progressivamente transforma-se sob seu próprio impulso em repetição e mesmice, à medida que as permutações lógicas de inovação estilística se esgotam, a busca de um estilo singularmente característico e a própria categoria de “estilo” adquirem uma aparência ultrapassada. (1995, p. 84)

Hutcheon (1991, p. 29) cita Foucault ao sugerir que junto à contestação do “indivíduo unificado e coerente” em que se apoia Jameson, implica também o colapso dos sistemas totalizantes que intentam abranger todos os processos e instâncias da realidade

humana. Para a autora, é impossível analisar o fenômeno do pós-modernismo – e, portanto, sua opção pela “coexistência” e da dúvida auto-imposta – com um discurso sempre em busca da homogeneização tal como acusa Jameson de empreender.

Mesmo sob visões distintas, como configuram as duas teorias apresentadas, a autoria é questionada no horizonte do pós-modernismo. É possível apreender de Hutcheon uma reavaliação do conceito, sujeito às reconfigurações da obra em terreno pós-moderno, mas sem extingui-lo. O artista permanece como intermediário entre a matéria bruta e sua obra, ainda que utilize instrumentos distintos, como o referencial histórico no processo de criação. Cabem ao autor, agente contestador, e sua obra, afirma Hutcheon, problematizarem a noção de representação da realidade. “Não estamos sendo testemunhas de uma degeneração rumo ao hiperreal sem que haja origem ou realidade, mas sim um questionamento sobre qual pode ser o sentido de ‘real’ e de que maneira podemos conhecê-lo” (1991, p. 281).

Menos complacente, Jameson revela uma concepção de criação próxima à prática modernista da qual a originalidade é protagonista. Na obra pós-modernista vê-se o conservadorismo de uma arte que estaria baseada no saque à tradição, incapaz de questioná-la em seu cerne. Não é a toa que o autor aponta traços do realismo e do modernismo vivos e sujeitos a “serem reembaçados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor” (2006, p. 16). Assim como o processo criativo da obra de arte, a sua fruição foi dramaticamente alterada. Não é que os produtos culturais pós-modernos foram “destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard de ‘intensidades’ – são agora auto-sustentados e impessoais” (2006, p. 43).

Em Jameson, a “canibalização” do passado se sobrepõe a uma atitude autorreflexiva da argumentação de Hutcheon. Aqui, tentaremos elucidar a obra pós-modernista, ou mais precisamente o cinema pós-modernista, sob uma perspectiva mais próxima à proposta de Hutcheon sem, contudo, abandonar a suspeita de que o mercado e o

sistema econômico têm um papel essencial a desenvolver neste panorama – afinal, no decorrer deste trabalho, trataremos da obra de um diretor que atua no cerne da *indústria* cinematográfica.

2.3 O MANEIRISMO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

A herança cinematográfica pesa com uma força intensa sobre os ombros dos cineastas contemporâneos. David Bordwell (2006, p. 188) confronta a angústia que permeia esses diretores de carreiras ainda recentes com um sentimento análogo, compartilhado por aqueles artistas italianos do século XVI, reféns de um classicismo magistralmente representado por um Michelangelo e um Leonardo, e que dariam corpo ao Maneirismo (voltaremos a esse conceito mais adiante).

Em ambos os casos, os artistas tinham consciência aguçada de que sobre eles recaía a expectativa de que produziriam algo novo; mas eles trabalhavam à sombra de predecessores grandiosos. [...] Como contar com autorialidade, uma história depois de Ford, Hawks, Hitchcock e Welles?⁹ (2006, p. 188, tradução nossa)

Philippe Dubois fala de uma paixão (2004, p. 137) que revela o sentimento ambíguo desses diretores, principalmente nos anos 1980, em relação aos grandes autores do passado. Em uma acepção mais ampla, a paixão que arrebatava o artista é tanto aquele “intenso movimento da alma na direção do objeto amado” quanto a paixão que remete à dor e ao sofrimento interiorizado, no plano da incerteza e, mais uma vez, da angústia. Dubois expõe as perguntas que se impõem a esses cineastas: “como fazer ainda hoje imagens e sons *justos* (e

⁹ In both situations, artists were acutely aware that they were expected to innovate, but they worked in the shadow of towering predecessors.(...) How to tell a story authoritatively after Ford, Hawks, Hitchcock, and Welles?

não mais *justo* imagens e sons)? Como reinventar a boa relação entre aquilo que se quer mostrar (o objeto) e a própria mostraçã (o plano, o filme)?” (2004, p. 138).

Frente a esse passado, que é influência e opressão, o jovem cineasta sente ter chegado tarde demais, com um atraso¹⁰ irrecuperável em relação as possibilidades pretéritas e incapacitado de se equiparar aos mestres já canonizados. David Bordwell retrocede no tempo um pouco mais e identifica esse sentimento nos diretores da Nova Hollywood ou do *American Art Film*. Da passagem dos anos 60 para a década seguinte, diretores, como Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Robert Altman, Martin Scorsese, começaram a praticar um cinema que flertava com o modernismo europeu, mas que, acredita Bordwell, não rompe com o clássico.

A Nova Hollywood testemunha uma mudança no auto-entendimento dos artistas. Depois do início da década de 1960, a maioria dos cineastas se tornaram penosamente cientes de que trabalhavam à sombra de grandes legados. Mas essa consciência não levou a maioria deles a rejeitar a tradição. Ao invés disso, eles buscaram mantê-la por novas maneiras.¹¹ (2006, p. 26).

Bordwell sugere uma continuidade da tradição, mas que surge incorporada por novas estratégias. Transpondo esse mesmo quadro de desalento para os filmes contemporâneos, pós-Nova Hollywood¹², os cineastas deparam-se com um dilema ainda mais amplo. Não só as obras da Velha Hollywood assombram as tentativas desses diretores em realizar algo novo e justo, mas agora também os filmes feitos pela inventiva e ousada Nova Hollywood dos anos 70 (2006, p. 25).

¹⁰ *Belatedness* (BORDWELL 2006, p. 23)

¹¹ “(...) the New Hollywood testifies to a change in artists’ self-understanding. After the early 1960s, most filmmakers became painfully aware of working in the shadow of enduring monuments. But this awareness didn’t lead most of them to reject tradition. Instead, they sought to sustain it in fresh ways”.

¹² O termo “Nova Hollywood” diz respeito a fase da indústria cinematográfica americana que teve início em meados da década de 1970. Recuperada de uma crise que se abateu por cerca de vinte anos, essa Hollywood surge ligada à produção *mainstream* e ao advento do *blockbuster*, que consolidariam seu restabelecimento como indústria forte e lucrativa (MASCARELLO 2009, p. 336). Embora esse mesmo contexto tenha sido denominado “Nova Hollywood”, aqui farei uso deste termo apenas para designar o que também se convencionou chamar *American Art Film*.

Em *The Way Hollywood Tells It*, o autor compila operações que os filmes contemporâneos realizam para comprovar a manutenção de uma continuidade da narrativa clássica, rebatendo, portanto, a ideia de um cinema pós-clássico. Os procedimentos utilizados por esse fito incluem não apenas estratégias que dão conta da própria narrativa, mas também operações estilísticas. A elasticidade da proposta compreende alterações em características centrais do que se costuma denominar clássico. Assim, ainda que certa dubiedade caiba ao protagonista do filme contemporâneo e seus objetivos não se apresentem tão bem delineados, eles permanecem como mote da narrativa (2006, p. 28).

Traçando paralelos entre os manuais de roteiro e filmes atuais com as produções da época de ouro de Hollywood, Bordwell tenciona demonstrar como procedimentos, e mesmo técnicas revolucionárias, apresentam correspondência. Correlação, no entanto, flexível, como o close que na década de 40 era reservado aos momentos de clímax e hoje é usado em cenas que não representam necessariamente suspense ou choque para o espectador.

Uma análise de praticamente qualquer filme no período considerado vai confirmar a verdade simples com a qual comecei: quase todas as cenas em quase todos os filmes contemporâneos do mercado de massa (e na maior parte dos filmes "independentes") são encenadas, filmadas, e montadas de acordo com princípios que se cristalizaram nos anos 1910 e 1920. A intensificação da continuidade constitui uma seleção e elaboração das opções já existentes no menu de filmes clássicos.¹³ (2006, p. 180)

Reunidos por essa herança, Bordwell defende que o sistema clássico apenas se adaptou a essas reinterpretações de sua linguagem a partir dos anos 70. As interferências modernas e tecnológicas configuraram novas maneiras de contar histórias - o que refuta a ideia do fim da narrativa, mesmo no filme *high concept* e no *blockbuster*.

Retomando as questões apresentadas por Dubois, tornou-se recorrente entre os diretores contemporâneos a busca por novos nichos em que não é preciso rivalizar com o

¹³ "An analysis of virtually any film from the period under consideration will confirm the simple truth with which I started: nearly all scenes in nearly all contemporary mass-market movies (and in most "independent" films) are staged, shot, and cut according to principles that crystallized in the 1910s and 1920s. Intensified continuity constitutes a selection and elaboration of options already on the classical filmmaking menu".

passado. Gêneros prescindidos pelos autores e relegados aos filmes B durante a era do *studio system*, são retomados com mais liberdade por aqueles cineastas que “chegaram tarde”. Se todas as histórias e imagens já foram filmadas, muitas delas de forma magistral, muitos optaram por dispensar o musical e o filme histórico, por exemplo, e arriscarem-se pelo terror, a aventura fantástica e a ficção científica. Acrescente-se a isso os recursos estilísticos que, segundo Bordwell (2006, p. 121), constituem hoje a pedra de toque de Hollywood, como a edição rápida, a prevalência dos closes e as variações de movimentos de câmera.

Estão traçadas as bases do que tem se convencionado chamar de cinema “maneirista”. Por um lado, o sentimento de impotência em relação aos mestres do passado e suas obras que tocam a perfeição e, por outro, a cobrança pela inovação. Dessa relação, são criadas “as ‘maneiras’ frequentemente sinuosas, as contorções, as anamorfoses, as sofisticadas que o cineasta se impõe, e que autorizaram a falar, a este respeito, de um cinema do artifício, do factício, do excesso” (2004, p. 150). A sobreposição de significados na imagem é o efeito inevitável da presença do próprio cinema – Dubois estende essa influência também à televisão - para o diretor maneirista, em um contexto em que “o cinema é seu próprio pano de fundo”.

À simplicidade inalcançável opõe-se o gosto pelos efeitos, o privilégio do estilo sobre o natural, um certo artificialismo que dá tom ao cinema maneirista. Para Bordwell, os ganhos adquiridos pela linguagem cinematográfica são instrumentos na ratificação da narrativa que opera para a compreensão do espectador. Contudo, essa não é uma opinião unânime e é, inclusive, amplamente debatida por outros autores. Schatz (apud MASCARELLO, 2009, p. 354) identifica o deslocamento da atenção para a trama em filmes, como *Guerra nas Estrelas*, em detrimento de uma maior profundidade ao desenvolvimento dos personagens, o que implicaria em um “significativo afastamento dos filmes hollywoodianos clássicos” (2009, p. 354).

A natureza da linguagem cinematográfica, a qual Bordwell credits a função de tornar a narrativa inteligível, enuncia um terceiro embaraço na tentativa de delinear uma noção de autoria no cinema. A aquisição desta linguagem, que ocorreu de forma gradual, porém veloz, logo apontaria para convenções universais, capazes de conduzir o espectador pelo emaranhado de imagens projetadas na tela.

Pier Paolo Pasolini (METZ, 1972, p. 192), em sua teoria acerca do “cinema de poesia”, supondo que haja uma língua das imagens signos, deduz que o cineasta é obrigado, em primeiro lugar, a criar esta língua e depois sua arte – ao passo que o escritor teria apenas o plano estético para inventar. Christian Metz (1972, p. 203), opõe-se à teoria de Pasolini invertendo apenas sua ordem:

o cineasta é sempre primeiro um artista, e que é através de seu esforço para dispor diferentemente as coisas do real, através de sua intenção estética e de suas pesquisas de conotação, que ele chega às vezes a deixar atrás dele alguma forma que poderá, posteriormente, se tornar norma e eventualmente constituir ‘fato de linguagem’.

Dessa forma, Metz se posiciona de forma a outorgar ao cineasta a criação de uma linguagem que é resultado de sua obra, contrapondo a ideia de um conjunto instrumental previamente existente capaz de subtrair, amiúde, a autoralidade do diretor por seu caráter coletivo e universal.

Sem abraçar ou descartar as proposições de Pasolini ou de Metz - ambas assinaladas por certa drasticidade - é possível pô-las em contato a partir de uma aceção de linguagem que não teme pela ambivalência. Esta seria uma interpretação que admite a colaboração individual de cada diretor e de cada filme para a criação de uma linguagem que se expande e, contraditoriamente, se esgota pela repetição dessas mesmas formas. Destarte, a apropriação de uma linguagem não impede, assim como não assegura, que o cineasta assumira uma postura autoral, conduzida por uma expressão artística, ainda que faça uso de instrumentos convencionados.

3. TIM BURTON

Certos atributos são compulsoriamente aplicados à obra do diretor norte-americano Tim Burton – seja pelo material com que tem optado por trabalhar desde o início da carreira nos anos 80; seja pelo processo redutor de encaixá-lo em categorias que dificilmente escapam ao lugar-comum. Excêntrico, deslocado e incompreendido são alguns dos títulos atribuídos ao diretor, embora seus filmes sejam perfeitamente capazes de estabelecer uma conexão com o público, bem como uma relação vantajosa para os estúdios com os quais trabalha.

Como o próprio Tim Burton denuncia (apud SALISBURY, 2006, p. 168), o estabelecimento de rótulos é recorrente em Hollywood e, embora eles possam ser alterados no decorrer do tempo, permanecem com o indivíduo até que ele seja novamente rotulado. Esse empreendimento, que se difere do interesse com que a Política dos Autores olhava para os diretores vinculados à Hollywood, recorre à sinais superficiais em busca do estabelecimento uma marca¹⁴.

Opondo-se a esse processo, Burton delinea a necessidade de expressão pessoal e certa liberdade criativa, mesmo que enredado em uma indústria cujos interesses se voltam para a constituição de uma marca essencialmente publicitária. Sem abono de tensões, o diretor esclarece a natureza de sua relação com Hollywood:

Mesmo tendo começado dentro do sistema de estúdios, a verdade é que eu não tenho essa sensação. [...] Mas há algo formidável sobre isso, algo em operar dentro do

¹⁴ Jean-Claude Bernardet fala de uma “imagem de marca” cujo perigo já era anunciado pelos críticos da Política dos Autores. Esse tipo de ocorrência, desejada pelo produtor (e por consequência, também pela indústria), pode ser entendida, *grosso modo*, como “a repetição mecânica dos traços do autor” (1994, p. 46) sob uma fórmula comercial.

sistema e depois aproximar as coisas ao seu jeito. Há uma espécie de encanto perverso nisso.¹⁵ (2006, p. 84, tradução nossa).

Sob dois aspectos, Burton se aproxima de diretores, como Hitchcock e Howard Hawks, que compunham o objeto de estudo da Política dos Autores: imerso na produção dos grandes estúdios, o cineasta está ciente de que atua “dentro do sistema” e que, portanto, está sujeito aos seus processos de homogeneização; por outro lado, está interessado em burlar alguns desses impedimentos com o intento de tornar o filme mais próximo de si, de tal forma que sua autoria se torne inegável.

3.1 ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Tim Burton nasceu em Burbank, subúrbio de Los Angeles, em 1958. Ainda adolescente realizou com uma Super 8 pequenos filmes para tarefas escolares, muitos deles influenciados pelas longas horas passadas à frente da TV, que a partir da década de 1960 começava a exibir o vasto acervo cinematográfico de Hollywood. Nesse período já despertava em Burton admiração pela animação em *stop motion* de Ray Harryhausen, pelos filmes de terror e pelo ator Vincent Price, declaradamente um ídolo com o qual trabalharia em *Vincent* (1982) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990).

Concluída a formação escolar, Burton estudou animação no California Institute of the Arts, fundado pela Disney, e, após três anos, foi contratado pela empresa como animador aprendiz.

¹⁵ “Even though I have come up through the studio system, I haven’t really felt like I have (...). There’s kind of a perverse charm to it. But there’s (...) something that’s great about operating within system and then approaching things the way you want to. There’s kind of perverse charm to it.”

Disney e eu éramos uma mistura ruim. Por um ano, provavelmente, eu estive mais deprimido do que nunca em minha vida. [...] Eu tinha todas as aquelas cenas de graciosas raposas para desenhar, mas eu não podia. [...] Eu não podia forjar o estilo da Disney.¹⁶ (2006, p. 9, tradução nossa).

Sendo impossível imitar um estilo que não lhe é peculiar, Tim Burton reafirma a essencialidade de se expressar por meio de sua sensibilidade artística.

Não somente a manifestação de sua individualidade, o cineasta ressalta ainda a importância do período em que, realizando curtas-metragem na Disney, pôde experimentar todas as etapas da produção de um filme.

A animação foi uma boa escola de direção, pois me obrigava a fazer tudo por mim mesmo – o quadro, a luz, a interpretação do atores, os diálogos etc. – e, portanto, a saber dominar todos esses aspectos. Além disso, creio que a passagem pelo desenho realmente me permitiu ter um olhar diferente sobre o cinema, trazer aos meus filmes uma certa originalidade no tom e no universo. (BURTON apud TIRARD, 2006, p. 218)

É, contudo, em meio à equipe nas filmagens de seus longas-metragens que o diretor diz se sentir mais desafiado a trabalhar.

Prefiro o cinema ao desenho animado pelo fato de que a animação é um ofício muito solitário, muito interior. Ora, como sou bastante introverso por natureza, isso reforça o lado fechado de minha personalidade, e tenho a impressão de que as ideias que me vêm à mente são muito mais negras, quase mais perversas e, no final das contas, negativas demais. O cinema, em compensação, é um verdadeiro trabalho de equipe. Aliás, o que mais me surpreendeu, na primeira vez em que fiz um filme [...], foi o número de pessoas implicadas [...]. Por isso há uma verdadeira necessidade de comunicação. (BURTON apud TIRARD, 2006, p. 218)

Em muitas instâncias, Burton revela a preocupação em denotar personalidade à obra, embora opere dentro de uma indústria; em tomar ciência de todas as instâncias da produção ainda que incumba tarefas ao grupo com o qual trabalha. Tendo isso em vista, este trabalho se propõe a analisar o cinema de Tim Burton como aquele capaz de se distinguir pelo gesto autoral – o que, certamente, implica computar as divergências em relação às outras formas de arte; a pluralidade de elementos que concorrem para a constituição de uma

¹⁶ “Disney and I were a bad mix. For a year I was probably more depressed than I have ever been in my life. [...] I got all the cute fox scenes to draw, and I couldn’t [...]. I couldn’t fake the Disney style.”

linguagem propriamente cinematográfica e o trabalho essencialmente coletivo da produção da obra.

3.2 FILMOGRAFIA

Já me aconteceu encontrar crianças grandes, mas nunca uma como Tim Burton. E de algum modo é reconfortante pensar que os estúdios de Hollywood ainda são capazes de confiar centenas de milhões de dólares de orçamento a um adulto que desenha caveiras nas falanges e ri às gargalhadas como um adolescente. Se eles fazem isso, é porque é claro que ele é um dos diretores mais dotados de sua geração. [...] ele é um pouco o filho natural de Walt Disney, mas um filho escondido, maldito, que teria crescido numa caverna e teria desenvolvido um gosto extremo pelos vampiros, zumbis, morcegos e outras criaturas das sombras. Graças a sua imaginação sem limites seu senso de poesia visual, Tim Burton assina filmes mágicos que nos convidam geralmente a descobrir a beleza oculta dos monstros. (TIRARD, 2002, p. 215)

De fato, é na Disney que Tim Burton principia sua relação profissional com o cinema. O trabalho como animador possibilitou a Burton dirigir os primeiros curtas-metragem, *Vincent e Frankenweenie* (1982), em *stop motion* e *live action*, respectivamente. O universo infantil já aparece delineado por traços característicos, retomando narrativas presentes na formação do diretor, como os contos de Edgar Allan Poe e os filmes adaptados do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Para Marcos Arza (2004, p. 69), *Vincent* inaugura o “arquetipo do herói burtoniano encontrado em todos os seus filmes: diferente, solitário, fantasioso e inadequado, imerso em um mundo de trevas e sombras fantasmagóricas onde tudo é perfeitamente possível”¹⁷.

O primeiro longa-metragem dirigido por Tim Burton, *As Grandes Aventuras de Pee-Wee* (1985), nasceu da convergência entre o material criado pelo cineasta na Disney e a proposta delineada pelos produtores do filme. “É difícil imaginar um primeiro filme, ao

¹⁷ “(...) el arquetipo del héroe burtiniano que encontraremos en todos sus títulos: diferente, solitario, fantasioso e inadaptado, inmerso en un mundo de tinieblas y sombras fantasmales donde todo es perfectamente posible.”

menos que eu mesmo o tivesse criado, ao qual pudesse me ligar da forma como aconteceu com *Pee-Wee*”¹⁸ (2006, p. 42, tradução nossa). Sobre o fato de não ser também o roteirista de seus filmes, Burton explica que se fosse ele quem os criasse o resultado certamente seria absurdamente confuso e abstrato.

Nunca escrevo o roteiro de meus filmes, mas estou sempre implicado de maneira muito ativa em sua escrita. [...] No caso de *Edward Mãos de Tesoura*, por exemplo, ainda que não tenha sido eu quem redigiu, propriamente falando, o roteiro, é certo que ‘guiei’ a escrita a tal ponto que finalmente se tratava mais de assunto meu que do roteirista. A razão pela qual eu mesmo não escrevo é que, se fosse o caso, creio que perderia todo o distanciamento em relação ao que faço, e que o resultado [...] não teria sentido para ninguém mais além de mim. (apud TIRARD, 2006, p. 220)

Os Fantasmas Se Divertem (1988) reforça a preferência de Burton por tratar temas funestos sob o viés do humor e da fantasia. A vida após a morte é retratada de forma irônica - o casal de fantasmas causa menos estranhamento que a família que se muda para o seu antigo lar e um “bioexorcista” é contratado para expulsar os moradores vivos do imóvel. Esse universo é, de fato, um dos temas recorrentes aos “filmes fantásticos”. Para Jacques Aumont e Michel Marie, esta “categoria” de cinema é marcada por situações em que

um acontecimento inexplicável é relatado ou representado, e quando o destinatário da obra hesita entre duas interpretações: ou o acontecimento é fruto de uma ilusão ou imaginação, e as leis do mundo continuam as mesmas; ou o acontecimento ocorreu realmente, o que supõe que ele se produziu em um mundo regido por leis desconhecidas. (2003, p. 118)

Os autores identificam ainda um número reduzido de temas, mas que são repetidamente retomados nos filmes “fantásticos”, como o mito de Prometeu e a vida além da morte.

Batman (1989) e a sequência, *Batman - O Retorno* (1992), renderam ao diretor seus primeiros *blockbusters*. Os dois filmes, no entanto, tiveram impactos diferentes tanto nas bilheterias quanto na autocrítica de Burton, que considera o primeiro da franquia “o filme em que me senti mais desinteressado do que qualquer outro”¹⁹ (2006, p. 102 tradução nossa),

¹⁸ “It’s hard for me to imagine a first movie, unless created it myself, that I could have related to as I did to *Pee-Wee*.”

¹⁹ “[...] the one movie that I feel more detached from than the others.”

embora a resposta tenha sido economicamente positiva para a Warner Bros. A volta de Batman às telas marca também o retorno do que Tim Burton descreve como uma conexão maior com o filme, no qual Mark Salisbury (2006, p. 104) identifica personagens e cenas extremamente conectadas com a personalidade e o estilo do diretor, como a sequência da transformação de Selina Kyle em Mulher-Gato.

Jerome Christensen (2002, p. 600) elabora um estudo em que analisa *Batman* a partir do contexto empresarial no qual a Warner estava imersa. O autor sugere que, não apenas o longa de Burton, mas também *JFK* (Oliver Stone, 1991), podem ser lidos como alegorias das negociações que culminariam na fusão entre a Warner Bros. e a Time Inc., originando o maior conglomerado de mídias do planeta, a Time-Warner.

Eu argumentarei que *Batman* e *JFK* são expressões empresariais: o primeiro, como alegoria de um instrumento planejado para alcançar os objetivos corporativos, o segundo, um cenário que efetivamente expande os limites daquilo que é considerado o objetivo da empresa.²⁰ (2002, p. 591)

A análise desenvolvida por Christensen contrapõe a possibilidade de identificação entre o diretor e seu filme. Aqui, *Batman* sede plenamente a interesses corporativos escusos. O autor sequer menciona a participação de Burton no que definiu como a “conspiração Time-Warner”, tolhendo-lhe, em definitivo, qualquer papel relevante na realização do longa.

Assim, a figura do herói representa alegoricamente a Warner (dono de um aparato tecnológico privado que o autor relaciona com a produção audiovisual da empresa). Vicky Vale, fotojornalista e par romântico de Batman/Bruce Wayne, aparece associada à Time (em cuja revista seu trabalho é publicado) e é o principal alvo das investidas de Coringa. Ainda de acordo com Christensen, o vilão personificaria a Paramount, empresa rival que teve a tentativa de compra da Time Inc. e a obstrução da fusão Time-Warner malogradas.

²⁰ “I will argue that *Batman* and *JFK* are corporate expressions: the former an instrumental allegory contrived to accomplish corporate objectives, the latter a scenario that effectively expands the range of what counts as a corporate objective.”

Essa proposição foi amplamente refutada por Peter Havholm e Philip Sandifer (2003, p. 187), que criticaram Christensen por creditar a autoria do filme inteiramente aos interesses empresariais. Os autores ilustram como o argumento de Christensen encontra em todos os pormenores da trama a conveniência necessária para tornar o filme uma arma conspiratória, embora possam ser facilmente contestados:

Christensen aponta que ‘no final, como o próprio Coringa lamenta, Batman não venceu porque ele ser correto ou bom, mas porque ele tem equipamentos melhores – o tipo de equipamento que, a princípio, atraiu a administração da Time para a Warner’. Mas esse é o mesmo tipo de dispositivo de ‘tecnologia de ponta’ que Bruce Wayne tem usado desde o nono quadro de sua terceira história, em 1939.²¹. (HAVHOLM et SANDIFER, 2003, p. 195)

Desse modo, não apenas o trabalho criativo de todos os indivíduos ligados à produção do filme (incluindo, certamente, o diretor), é negligenciado, mas também qualquer dívida na constituição dos personagens de Bob Kane veiculados há décadas em quadrinhos.

Entre as filmagens dos dois filmes da franquia *Batman*, Burton dirigiu *Edward Mãos de Tesoura*, personagem delineado pelo próprio cineasta quando ainda adolescente. “A ideia surgiu, de fato, de um desenho que fiz há muito tempo. Era apenas uma imagem de que eu gostava. Ela surgiu subconscientemente e estava ligada a um personagem que queria tocar, mas não podia; que era criativo e destrutivo ao mesmo tempo”²² (2006, p. 87). Aqui, Burton retoma o arquétipo de seus personagens; deslocados e incompreendidos, donos de uma pureza, por vezes, refém de formas repulsivas que se tornariam recorrentes, como os protagonistas de *O Estranho Mundo de Jack* e *A Noiva Cadáver* (2005).

Edward situa-se na fronteira entre o conto de fadas e o filme de terror, ambos bastante próximos para Burton: “Para mim eles são razoavelmente parecidos. Quero dizer, os

²¹ “Christensen notes that ‘in the end, as the Joker complains, Batman does not win because he is right or good but because he has better gadgets-the kind of gadgets that attracted Time management to Warner in the first place’ (p. 607). But they are also the kind of gadgets that ‘master scientist’ Bruce Wayne has been using since the ninth panel of his third story in 1939.”

²² “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 character who wants to touch but can’t, who was both creative and destructive.”

contos de fadas são extremamente violentos, extremamente simbólicos e perturbadores, provavelmente até mais que *Frankenstein* e coisas assim”²³ (2006, p. 3).

A visão que Burton compartilha acerca dos contos de fada tem, de fato, muito em comum com as versões originais ou mais antigas desse tipo de literatura. Assim como os filmes do diretor, embora essas narrativas viessem a se tornar clássicos infantis, elas não eram, pelo menos à princípio, destinadas às crianças (COELHO, 1987, p. 16). O teor perturbador de algumas dessas histórias descendem de contos admonitórios (BETTELHEIN, 2001, p. 255) que contribuíram para uma descrição mais explícita dos perigos aos quais os personagens eram expostos, como em *João e Maria* e *Cachinhos Dourados*. Devido à tradição oral, havia ainda uma grande variação entre versões de uma mesma história e muitas narrativas de origens distintas que se assemelhavam. Isso explica porque foi somente a partir da compilação dessas histórias em livros, como o empreendimento de Charles Perrault no século XVIII, que o conto de fadas ganhou sua feição mais moderna e sutil.

A despeito do vínculo de Burton com a indústria cinematográfica norte-americana, Arza (2004, p. 10) identifica no diretor uma obra coerente e pessoal. Filmes como *Ed Wood* (1994) e *Planeta dos Macacos* (2001) são representativos pela natureza da relação que Burton estabelece com o material filmado, uma ligação nostálgica e entusiástica. Sobre filmar novamente *Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968), o diretor admite não ser possível a ele realizar um *remake*.

Eu assisti a *Planeta dos Macacos* quando criança e adorei. O filme causou um grande impacto. E eu assisti a todas as sequências. Eu era um fã, mas o que fez com que me sentisse bem em fazer outra versão era que ela não seria um *remake*. Se as pessoas gostam tanto do filme quanto eu, então é só voltar e assisti-lo – aquele que é o filme.²⁴ (2006, p. 188, tradução nossa)

²³ “To me they’re fairly similar. I mean, fairy tales are extremely violent extremely symbolic and disturbing, probably even more than *Frankenstein* and stuff like that.”

²⁴ “I saw *Planet of the Apes* as a kid and loved it. It had a lot of impact. And I saw pretty much all the sequels. So I was a fan, but at the same time one of the things that made me feel it was okay to do another version was that it wasn’t a *remake*. I f people like it so much, like I do, then you just go back and watch it – that’s *that* movie.”

A natureza da conexão que Burton descreve em relação ao filme *Planeta dos Macacos* torna-se elucidativa à luz de alguns aspectos do que denominamos “maneirismo”, no capítulo anterior. Afetivamente ligado ao filme original, o diretor não pretende realizar uma versão melhor daquilo que admira, apenas homenageá-la a partir do seu olhar sobre o mesmo objeto. O que é ainda mais explícito na cinebiografia de Edward D. Wood Jr., uma homenagem apaixonada de Burton ao “pior diretor de todos os tempos”, figura que, pela precariedade de suas produções e pela devoção ao cinema, tornou-se *cult* depois de décadas de esquecimento. A recepção positiva pela crítica, no entanto, não garantiu o sucesso de público nos cinemas, dando início a um período em que o diretor afastou-se do rótulo de “lucrativo” - seguido pela fraco desempenho de *Marte Ataca!* (1996), que não contou sequer com o entusiasmo da crítica.

Além de *Planeta dos Macacos*, Burton realizou uma nova versão para *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005). Da literatura, o diretor adaptou (além de *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*, de Washington Irving) *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* (2003), de Daniel Wallace e *Alice no País das Maravilhas* (2010), clássico infantil de Lewis Carroll; e do teatro, *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*. Em todos os casos, a concepção artística é primada, muito em função da formação e do estilo do diretor, constantemente relacionado à estética expressionista e gótica.

Predominantemente vinculados ao cinema fantástico e ao humor, os filmes de Tim Burton são marcadamente um composto de gêneros cinematográficos revisitados. Essa coexistência, que Linda Hutcheon (1991, p. 21) distingue nos filmes pós-modernos, se faz presente sob diversas combinações na filmografia de Burton: a ficção científica e a comédia excêntrica em *Marte Ataca!*; a aventura fantástica, o terror e o filme policial, em *A Lenda do*

Cavaleiro Sem Cabeça (1999); o musical, o terror e a comédia em *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2007).

Desde os anos 80, escritores e diretores têm experimentado a mistura de gêneros. Cada gênero representa uma convenção particular [...], com uma composição visual e ritmo de diferentes maneiras. Como resultado, o público tem uma expectativa emocional particular quando vê um filme de um gênero específico. (DANCYGER, 2007, p. 198)

Nesse processo, contudo, cada gênero transporta suas próprias convenções para essa recomposição, podendo ou não revigorá-los.

Ainda tomando emprestado o universo interpretativo de Hutcheon, é possível analisar a obra de Burton por meio do uso recorrente de uma “paródia pós-moderna”, que se distingue por uma “diferença irônica no âmago da semelhança e como uma transgressão sancionada da convenção” (1991, p. 12). Diferentemente da prática modernista, a paródia no cinema pós-moderno privilegia o prazer do espectador, “propondo-lhe um jogo mnemônico com o repertório da cultura midiática” (PUCCI JR., 2009b, p. 6), em detrimento de uma crítica corrosiva em relação ao material parodiado. *A Máscara de Satã* (Mario Bava, 1960) e os filmes produzidos pelos estúdios Hammer²⁵, na década de 50 e 60, são parodiados em *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*. Da mesma forma, Burton retoma, entre diversas referências a história do cinema, os esqueletos do mestre em *stop motion*, Ray Harryhausen, do longa *Jasão e os Argonautas* (Don Chaffey, 1963) dessa vez na direção do videoclipe *Bones* (2006), da banda norte-americana Killers.

Em três décadas, Burton intercalou a animação com *live action*, filmes de grande orçamento e projetos mais pessoais, sem, contudo, prejudicar a coerência de sua carreira e a franqueza com seu estilo. No capítulo seguinte, três de suas obras serão analisadas à luz dos

²⁵ Fundado em 1948, na Inglaterra, o estúdio Hammer foi responsável por uma revitalização do gênero do horror que já apresentava sinais de desgaste nos anos 1950. A companhia trouxe de volta às telas personagens como o vampiro Drácula, Lobisomem e o monstro de Frankenstein, agora em cores. A ambientação lúgubre e gótica dos filmes se tornaram uma marca das produções do estúdio que também tornou célebres nomes como Peter Cushing e Christopher Lee.

conceitos elucidados na primeira parte deste trabalho, a partir dos quais se pretende traçar algumas das características que permeiam a obra do diretor.

4. AUTORIA, PARÓDIA E MANEIRISMO NO CINEMA DE TIM BURTON

A escolha por investigar em filmes distintos do cineasta cada um dos conceitos apresentados no primeiro capítulo deste trabalho deve-se mais a uma decisão pragmática do que à sua imprescindibilidade. Se tomamos para análise *A Fantástica Fábrica de Chocolate* por seu viés pós-moderno, essa opção não o priva de um exame possível em que as demais questões aqui elencadas estejam em pauta.

Embora configure um desafio lançar mão de aspectos como a autoria, o cinema pós-moderno e o maneirismo como instrumentos de análise da obra de um mesmo diretor, as próprias idiossincrasias desses conceitos parecem assinalar esta possibilidade. Se desvelamos um sentimento de dívida e impotência diante de cineastas e suas obras inalcançáveis, esse traço da obra de Tim Burton não é, no entanto, incompatível com o contraditório e paradoxal pós-modernismo defendido por Linda Hutcheon – responsável por um “irônico repensar (...) sobre a história textualizado nas muitas referências paródicas gerais a outros filmes” (HUTCHEON, 1991, p. 21) ou na associação de “referentes familiares ao grande público a uma sofisticação que lhe é estranha” (PUCCI JR., 2009b, p. 7).

Estes três conceitos, portanto, conduzirão as análises dos filmes de Tim Burton: *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *Batman* e *Batman: O Retorno* e *Ed Wood*. Cada estudo se constituirá por um conjunto interpretativo singular que não os torna, todavia, peças estanques e desconexas do universo burtoniano.

4.1 *BATMAN: O RETORNO: A ASSINATURA DE UM AUTOR*

Concordo com a ideia de que sempre fazemos um pouco o mesmo filme. Somos o que somos, nossa personalidade é geralmente a consequência daquilo que vivemos em nossa infância, e passamos a vida a remoer indiretamente as mesmas idéias. Isso é ainda mais verdadeiro no plano artístico que no humano. Qualquer que seja o tema que aborde, ele sempre acaba sendo uma maneira desviada de se lançar ao mesmo problema, à mesma obsessão. (BURTON apud TIRARD, 2006, p. 226)

Buscar a marca autoral de Tim Burton em filmes como *Edward Mãos de Tesoura* tornaria a tarefa a que esta seção se propõe mais acessível, mas também simplória. Em vista disso, foram escolhidos para análise à luz do conceito de autor os dois primeiros filmes de grande produção do diretor - *Batman* e *Batman: O Retorno*. Não apenas pelo fato de serem estas obras de maior apelo comercial, mas também por traduzirem para o cinema personagens e tramas descendentes de universos criativos próprios e conhecidos do público há décadas.

Arriscaremos aqui pôr em contato uma concepção de autoria herdada da Política dos Autores, em que o diretor é capaz de manifestar-se em meio à indústria homogeneizante, junto à ideia de legitimidade da obra pós-modernista, capaz de se debruçar sobre fragmentos e obras do passado sem esgotar-se na repetição. A partir desta junção, os dois primeiros filmes da franquia *Batman* serão estudados por meio da narrativa, essencialmente pelo tratamento dispensado aos personagens pelo diretor, contrapondo-os, e na forma como os filmes se estruturam internamente. Esse exame resulta da distância que o próprio Tim Burton assume existir entre *Batman* e *Batman: O Retorno*: “Eu penso que todos os filmes que já fiz possuem algumas imperfeições, mas eu não me importo tanto com esses defeitos nos outros filmes como acontece com os problemas de *Batman*”²⁶ (BURTON apud SALISBURY, 2006, p. 102, tradução nossa).

²⁶ “I think every movie that I’ve done has lots of flaws, it’s just that I don’t mind the flaws in the others as much as I mind the ones in *Batman*”

Batman não narra a transformação de Bruce Wayne em herói de Gotham City e sua real motivação na busca pela justiça só é revelada na segunda metade do longa – o assassinato dos pais. O filme de Tim Burton apresenta Gotham como uma metrópole decadente e vulnerável, violenta e sombria, tomada pelo crime organizado e refém da corrupção policial. Em meio a esse ambiente hostil, Batman já surge na tela como guardião da ordem, combatendo criminosos e auxiliando o trabalho da polícia. A árdua tarefa do herói se torna ainda mais difícil quando Jack Napier transforma-se em Curinga, o vilão psicótico que deseja envenenar a cidade, transformando-a a sua imagem e semelhança. Atraída por esses rumores, a fotojornalista Vicky Vale acaba se envolvendo com Bruce Wayne e se tornando alvo do Curinga. O antagonismo entre Batman e o vilão culmina em um embate final na catedral de Gotham City.

Apesar da hesitação em assumir a direção do segundo filme, Tim Burton aceitou a tarefa de tornar *Batman: O Retorno* mais próximo de si, assumindo também a produção e a gerência de qualquer decisão (ARZA, 2004, p. 144).

Embora seja comumente tratado como uma sequência do primeiro longa-metragem da franquia, *Batman: O Retorno* apresenta um hiato que torna bastante imprecisa uma continuidade narrativa entre ambos. Há apenas uma menção direta ao longa de 1989 no decorrer do filme; um comentário de Bruce Wayne a respeito de uma ex-namorada fotojornalista. As diferenças de tratamento dos personagens destacam-se de tal forma em *O Retorno* que o próprio herói chegou a ser desacreditado como o personagem criado por Bob Kane (apud CÁNEPA, 2005, p. 85).

4.1.1 *Freaks e outsiders: análise dos personagens de Batman e Batman: O Retorno*

A noite negra. Um rato corre pelas calçadas molhadas. Tiros, gritos, uma sirena de alarme ressoa. Holofotes vasculham a escuridão, Gotham City está aterrorizada. O cenário está montado, é o momento para que entre em cena o homem-morcego, o único, o inigualável... BATMAN ! (D.H.Martin)

Diferente do primeiro filme, em que Batman de imediato responde à ação dos criminosos, em *O Retorno* os minutos iniciais do filme são destinados à reconstituição minuciosa da história dos vilões. Pingüim, o bebê metade humano metade ave, fora abandonado na noite de Natal pelos pais, assombrados por sua aparência repugnante. Criado na companhia de pinguins nas galerias de esgoto abaixo do zoológico de Gotham, o vilão planeja seu retorno à superfície trinta e três anos mais tarde, para se vingar da cidade que o rejeitou. Selina Kyle é secretária de Max Schrek, dono de um império industrial em Gotham City. Constantemente humilhada pelo chefe, Selina é apresentada como uma mulher emocionalmente dependente. O apartamento da personagem reflete suas fantasias pueris, representadas pela casa de bonecas e a mobília cor-de-rosa. A transformação de Selina em Mulher-Gato só é possível com o trauma extremo de sua morte – ao descobrir que Max Schrek deseja construir uma usina para armazenar energia roubada de Gotham, ela é atirada por uma janela pelo chefe.

A vilania de ambos os personagens é perfeitamente compreensível, embora nem sempre justificável, por meio de suas trajetórias, histórias de rejeição e humilhação. É claro que Pingüim se comporta como um vilão quando decide assassinar todos os primogênitos de Gotham City, mas o filme abre espaço para que a perspectiva deste personagem, a quem foi renegada qualquer dignidade, em proceder de tal maneira. Selina Kyle é também uma vítima e suas ações não podem ser classificadas de forma maniqueísta – ao mesmo tempo em que comete atos terroristas, a personagem impede que uma mulher seja violentada e desconhece a

intenção de Pingüim em atirar de um edifício a modelo que ela sequestrara –, sendo possível rastrear, inclusive, matizes feministas em seu comportamento.

Eu gosto do Batman, eu gosto da Mulher-Gato, eu gosto de Pingüim, eu sou fascinado por seus mundos. Eles compõem um quadro muito rico de personagens. Eu aprecio suas dualidades. [...] Mas isso é parte também de um problema meu – eu nunca vejo essas pessoas como vilões²⁷. (apud SALISBURY, 2006, p. 103, tradução nossa)

A investigação sobre os personagens em *O Retorno*, notadamente os vilões, é bastante diversa do que ocorre com Curinga, de *Batman*. A transformação por que o personagem passa é estritamente *física* - muito antes de se tornar Curinga, Jack Napier é o braço direito do chefe da máfia da cidade e, mais adiante, tomamos ciência de que foi ele também o responsável pela morte dos pais de Bruce Wayne. A insanidade surge como única explicação para sua natureza, um vilão inato, resolvendo o “problema” de sua personalidade de uma forma recorrente, mas não menos simplista. Com o desaparecimento de Curinga, fechar-se-ia um ciclo para o herói, vingando a morte dos pais e livrando definitivamente a cidade das ameaças do personagem.

Em *O Retorno*, Tim Burton realiza uma aproximação desconcertante entre Batman e seus opositores. Verbalizada em diversas passagens do filme, Batman é continuamente comparado a eles – seja por sua personalidade desajustada, que o coloca tão à margem quanto às demais figuras do filme, ou por sua dualidade, dividido entre Bruce Wayne e seu alter ego. A cena em que Wayne investiga em antigos jornais a possível intenção de Pingüim em retornar à superfície é um desses momentos em que a natureza do herói converge para a de seus oponentes. Incomodado com a fixação de Bruce, Alfred o interpela e questiona: “Você precisa ser a única aberração da cidade?”.

Burton ameniza a distância entre herói e vilões na medida em que Batman perde, em relação ao primeiro filme, uma identidade resolutamente oposta a de seus inimigos; ao

²⁷ “I like Batman, I like Catwoman, I like The Penguin, I like their world. It’s a good canvas of characters. I like their duality. [...] But that’s also part of the problem – I never see these people as villains.”

mesmo tempo em que busca humanizar os vilões e dar-lhes ciência da ambiguidade que acomete também o herói. É emblemático o diálogo entre Batman e Pingüim no confronto que se passa no zoológico de Gotham. Pingüim torna explícita a semelhança que carrega com Batman ao acusá-lo, sem a oposição do herói, de sentir inveja de sua loucura genuína, sem a necessidade de se esconder atrás de uma máscara.

Ademais, esse não é o ponto de vista exclusivo dos personagens oponentes, mas é compartilhado pelo próprio Batman. Em uma das sequências finais do filme, Batman e Mulher-Gato se confrontam sem máscaras, um momento em que suas dualidades estão plenamente manifestadas. Envolvidos em ambas as vidas que levam, a aproximação entre herói e vilã é inquestionável, levando Batman a se reconhecer em sua antagonista: “Selina, não vê que somos iguais? Divididos em duas partes”.

A diferença considerável que existe entre *Batman* e *Batman: O Retorno* acerca da constituição dos personagens e, principalmente, o modo como eles se relacionam entre si e o com o mundo, suscita diversas hipóteses. Marcos Arza interpretará essa mudança como uma evolução natural do personagem constituído por Burton três anos antes, “com base na realização de um processo de desmistificação do conceito clássico de super-herói”²⁸ (2004, p. 145, tradução nossa). Para Laura Cánepa (2005, p. 90), no entanto, o trio de *freaks* do segundo filme da franquia alinha-se a outro grupo de personagens delineados pelo diretor. Batman, Pingüim e Mulher-Gato formariam junto a *Edward Mãos de Tesoura* e Jack Esqueleto (*O Estranho Mundo de Jack*) uma trilogia em que o tema da exclusão é reiterado, desta vez, por suas tentativas frustradas de reinserção social.

Em *Batman*, a relação entre o herói e Curinga é disposta de forma completamente distinta, quase maniqueísta – e recorrente no cinema industrial. Os dois personagens permanecem, durante todo o filme, em pólos opostos e irreconciliáveis, com esse antagonismo

²⁸ “[...] fundamentada en llevar a cabo un proceso de desmitificación del concepto clásico del súper-héroe.”

culminando no confronto final entre herói e vilão, esquematização herdada do cinema hollywoodiano clássico²⁹. Falta a *Batman* o olhar que Burton frequentemente lança sobre a alteridade, tentando observá-la por prismas distintos e, muitas vezes, surpreendentes.

4.1.2 Estrutura narrativa

A maneira como os personagens foram construídos em *O Retorno* - à distância da organização mais esquemática presente em *Batman* - serviu como mote para uma investigação que se estende também à estruturação interna das cenas dos dois filmes, mais uma vez, confrontando-os. Sob a hipótese de que, sendo *Batman: O Retorno* um filme em que a autoria de Tim Burton manifesta-se de forma mais evidente, a análise desta subseção volta-se para um exame mais detalhado das sequências narrativas, partindo do encadeamento desses blocos no filme, para o grau de abertura que um ordenamento menos convencional pode outorgar à macro-estrutura narrativa.

O encadeamento das cenas em *Batman* é calcado nesta estrutura em ganchos, que costuram a narrativa e impede a formação de lacunas no acompanhamento da história pelo espectador – um recurso amplamente empregado pelo cinema hollywoodiano clássico:

A sequência montada [à maneira clássica] tende a funcionar como um resumo transicional [...]. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos [...]. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de *causa e efeito* deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para o desenvolvimento futuro. (BORDWELL, 2005, p. 282, grifo nosso)

²⁹ David Bordwell define de forma esquemática o cinema hollywoodiano clássico com a apresentação de “indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou situações externas. A história termina com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos.” (2005, pp. 278-279)

Esse processo é ininterrupto por várias cenas no filme, que passam de uma a outra com a retomada ou antecipação da ação anterior/seguinte sem que ocorra qualquer brecha interpretativa. Após resgatar a namorada do museu onde Curinga a fazia refém, Batman é acochado pelos guarda-costas de seu antagonista. Na cena anterior, em que o casal escapava pela porta da frente do edifício, a perseguição era anunciada pela saída tardia dos homens do museu. Cercados em um beco, Batman leva a fotojornalista até o terraço de um prédio e retorna à rua onde se defronta com os homens. Enquanto se desenrola a ação, Vicky registra a aparição do herói pelas lentes da câmera e guarda o filme dentro da blusa. Esse gesto será recuperado logo em seguida, quando a personagem questiona Batman por que foi preciso levá-la à caverna para que ele a informasse sobre a descoberta de um dos planos de Curinga. O rolo de filme fotográfico, guardado na cena anterior, é a resposta e também o elo com a próxima cena em que Vicky percebe, já no dia seguinte, sua ausência.

Esse encadeamento segue adiante; no momento em que a fotojornalista dá pela falta do objeto (que, portanto, fora roubado por Batman na noite anterior) o colega de trabalho lhe telefona e a moça pede para ser publicada a fórmula desvendada por Batman. Na cena seguinte, o jornal é distribuído nas ruas e a informação obtida por Vicky é televisionada. É dessa forma que Curinga, que assiste ao noticiário, toma ciência de que seu plano fora frustrado por Batman.

A ligação causal entre as cenas de *Batman* confere uma narrativa mais fechada e convencional ao filme de Burton. Essa composição, no entanto, destoa de uma disposição menos fundamentada em sequências lógicas das cenas de *Batman: O Retorno*. A ordem com que as unidades narrativas do filme são apresentadas segue menos uma sequência cronológica dos fatos do que uma sucessão de blocos que se alternam independentemente de um elemento que os conecte explicitamente.

Após sua morte/transformação, Selina volta ao apartamento e destrói todas as lembranças de sua personalidade passada, assumindo definitivamente seu alter ego, a Mulher-Gato. É noite e ela está prestes a sair de casa. Na cena seguinte, Gotham está à luz do dia e o prefeito faz um pronunciamento na praça central da cidade. Nesse momento, um dos contorcionistas do circo de Pingüim rapta o bebê do político, levando-o para o esgoto. Pingüim o traz de volta à superfície, apresentando-se finalmente à sociedade e compartilhando o desejo de conhecer seu passado. Bruce está em casa e assiste a cena pela televisão. Na sequência seguinte, jornalistas estão à porta do cartório onde Pingüim aparentemente procura informações sobre seus pais. É noite novamente e Batman passa em frente ao cartório e observa Pingüim. Seguidamente, Pingüim aparece entrando no cemitério, encontra a lápide dos pais já mortos e fala com a imprensa sobre sua origem e seu nome, Oswald Cobblepot, fechando mais um bloco narrativo do personagem. Com a cena seguinte, estamos de volta à noite em que Selina Kyle fora assassinada e transformada em Mulher-Gato. Uma mulher caminha pela rua e é atacada por um homem, Mulher-Gato surge e diz ao indivíduo “Seja gentil, é minha primeira vez”.

Esse tipo de construção, que, a princípio, pode ser confundido com falhas de continuidade narrativa, esboça a maneira como a história se organiza em determinados momentos do filme. Desde a abertura de *O Retorno*, esses blocos narrativos (a história de Pingüim, a transformação de Mulher-Gato, etc.) se alternam, não em função de ações baseadas em causa e efeito, mas segundo o desenvolvimento que o personagem-assunto alcança no decorrer de cada porção narrativa. A própria ordem cronológica é superada por essa alternância que percorre cada núcleo da trama, excedendo a utilização de ganchos como elemento doador de coerência à história.

Com uma organização da narrativa menos estandardizada e por um trabalho de construção de personagens fortemente arraigada em uma visão bastante particular do diretor

sobre o material, *Batman: O Retorno* sinaliza um tipo de cinema que, como prefigurou a Política dos Autores, por seu vínculo com a indústria não excetua o gesto autoral. O primeiro filme da franquia apresenta, de fato, muitas das *marcas* de Burton, mas elas são mais visíveis no segundo plano – na construção de um universo físico, no cenário, no figurino, na trilha sonora, etc. Em *O Retorno*, pode-se pensar que essa “assinatura visual” de Burton manifestasse também no primeiro plano do quadro. Os personagens adquirem matizes mais ricos, tornando-os menos planos e estereotipados – e, tal como observou Cánepa (2005, p. 90), próximos às figuras criadas pelo próprio diretor em outros filmes.

A junção desses elementos reverbera nos conflitos que o filme circunscreve, mas que têm seus próprios limites ultrapassados, optando pela ambiguidade em detrimento de uma solução definitiva para os problemas encenados. Nota-se que em todos esses aspectos *Batman* dista de sua suposta sequência. A proximidade que o diretor alcançou com os personagens de *O Retorno*, pela condição de que apenas dirigiria um “segundo ato” para Batman caso pudesse conectar-se com o filme, foi certamente decisiva na fatura final do longa. Mas a possibilidade de assumir a produção e de que suas decisões fossem mantidas ofereceram um panorama completamente distinto da realização do primeiro filme, três anos antes – certamente a relativa liberdade com que Burton se lançou no projeto seguinte, e que aqui procuramos analisá-lo como um filme autoral, resulta do êxito *comercial* alcançado por *Batman*.

4.2 A PARÓDIA EM A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE

Gosto mais de fazer imagens que se pode sentir do que imagens que contam ou explicam. [...] E de certa maneira, é isso que tentei reproduzir: filmes em que as imagens são tão fortes – não necessariamente belas, isso não tem nada a ver, mas tão impressionantes e tão ricas – que acabam substituindo a história, ou, mais

precisamente, por se tornar a história. (BURTON apud TIRARD, 2006, pp. 220-221)

A Fantástica Fábrica de Chocolate apresenta a história de Charlie Bucket, um garoto de dez anos que vive com os pais e avós em uma casa simples, próxima à fábrica do excêntrico Willy Wonka. Afastado da sociedade há anos, o criador dos famosos chocolates decide abrir as portas de sua fábrica a cinco crianças, todas candidatas a um prêmio inimaginável. Além de Charlie, Veruca Salt, Mike TeaVee, Augustus Gloop, Violet Beauregarde e seus acompanhantes encetam com Willy Wonka um estranho jogo, em que os participantes são eliminados a cada nova prova apresentada. Ao final do passeio, só resta Charlie e o grande prêmio é, afinal, revelado: a própria fábrica de chocolates. Sendo obrigado a optar entre a fábrica e a família, Charlie não hesita em renunciar ao prêmio. Wonka só se torna capaz de entender a improvável decisão do garoto quando ele o convence a se reconciliar com seu pai, distante desde sua infância.

Pode-se dizer que o universo de *A Fantástica...* não se esgota nas páginas do clássico homônimo da literatura infantil de Roald Dahl. Embora o roteirista John August tenha realizado um trabalho extremamente fidedigno à obra do escritor britânico, o longa de Tim Burton se constitui por um emaranhado de referências de tão variada natureza que o torna quase indefinível. Além de reminiscências da própria filmografia do diretor, impossível não reconhecer no filme alusões a contos de fadas e fábulas, a cultura *pop* e ao próprio cinema – seja em referência paródica a determinados filmes ou sua instituição como linguagem.

Sob esta ótica, *A Fantástica...* converge para a ideia de um cinema pós-moderno que se caracteriza por

opera[r] com elementos do cinema de entretenimento, do videoclipe e da propaganda, mas não se trata de submissão a tudo isso. [...] O cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços do *noir*, dos musicais e de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os originais constituem discursos (PUCCI JR., 2009a, p. 375)

Uma das ideias mais interessantes e polêmicas da teoria, ou poética, do pós-modernismo desenvolvida por Linda Hutcheon está no improvável questionamento que a obra é capaz de realizar a partir do interior do sistema questionado. Em termos mais pragmáticos, é por meio de instrumentos convencionados que o cinema ou o romance pós-modernos tornam-se contestadores da convenção - daí a interpretação do pós-modernismo como força subversiva, descendente direto dos anos 1960 (HUTCHEON, 1991, pp. 24-25).

Em *A Fantástica Fábrica de Chocolate* é possível verificar algumas dessas transgressões a partir de recursos convencionados pela linguagem cinematográfica. É exemplar o *flashback* em que Willy Wonka discute com o pai e sai de casa. Com o corte na porta sendo fechada atrás do personagem, tem início uma montagem em sequência típica; a trilha sonora ganha vigor, a imagem do garoto caminhando é justaposta a imagens de bandeiras tremulantes. Pelo uso clássico desse recurso, o espectador convencionalmente entende que está ali condensado uma passagem de tempo e resumido os acontecimentos vivenciados pelo personagem (seu desejo de viajar pelo mundo foi bem-sucedido). A expectativa é, no entanto, abruptamente suspensa com o fim da trilha sonora e o afastamento da câmera que revela o recurso falseado: o garoto passeia por uma sala de museu e é alertado por um funcionário que é hora de fechá-lo.

O emprego paródico da montagem em sequência não escarnece a convenção, mas a utiliza como um comentário ao seu uso ilusionista do cinema clássico. A naturalização do recurso que o espectador experimenta é utilizada não apenas como forma de romper com sua expectativa, mas de deflagrar sua própria natureza de artifício de linguagem.

O jogo metalinguístico que o filme de Tim Burton encerra é sintomático. Durante a visita à fábrica, Willy Wonka se recusa a responder uma pergunta acerca de seu passado. No entanto, o personagem é arrebatado por suas lembranças que o levam de volta à sua infância. Findado o *flashback* e de volta a narrativa central do filme, Wonka distraidamente se

desculpa: “I’m sorry, I was having a flashback”³⁰. Novamente artifícios antiilusionistas são empregados para desnudar, bem ao estilo moderno, estratégias do cinema narrativo clássico. No entanto, essa aproximação com o modernismo é parcial, conquanto que essa desnaturalização da convenção que o filme pós-moderno implementa ainda se presta a fins narrativos próprios – a autorreferência ao *flashback* em *A Fantástica Fábrica de Chocolate* não exime o recurso de sua função original.

Embora recorrentes, esses elementos não são suficientes para compendiar a relação que *A Fantástica...* estabelece com o cinema clássico – até o momento apresentado como referencial questionado. É possível reconhecer no filme outras formas de apropriação, sem que haja quaisquer intenções subversivas, como a incorporação do *happy end* e a aproximação e identificação entre o público e Charlie – relação estimulada pelos conflitos vividos pelo personagem, responsáveis também por nutrir dramaticamente a história.

Todos os elementos que Linda Hutcheon classifica como distorções pós-modernas em *Brazil* poderiam ser enumeradas sem copioso esforço em *A Fantástica Fábrica de Chocolate*. A dificuldade em delimitar temporalmente o filme e sua geografia ambígua são alguns desses indícios:

Burton e McDowell tomaram uma abordagem igualmente ambígua para a direção de arte do filme, optando por um meio Atlântico – a América industrial combinada com o norte da Inglaterra – misturando visuais das décadas de 1950 e 1970 com uma sensibilidade futurística que parece ter saído diretamente da ideia de futuro de 1960.³¹ (SALISBURY, 2006, p. 237 tradução nossa)

A coexistência de diferentes gêneros cinematográficos no longa torna o filme de Burton inclassificável, mesmo quanto ao seu público: trata-se de um filme infantil ou adulto? Alguns gêneros aparecem, inclusive, sistematizados dentro da narrativa, como o musical nas apresentações coreografadas dos Oompa Loompas ou o terror nos *flashbacks* de Willy

³⁰ “Desculpem-me, eu estava tendo um flashback.”

³¹ “Burton and McDowell took a similarly ambiguous approach to the film’s design, opting for a mid Atlantic – industrial America combined with northern England – melding fifties and seventies visuals with futuristic sensibility that seems straight out of sixties’ sense of the future.”

Wonka. Este é recuperado, e homenageado, por meio de recursos diversos, como as lembranças vivenciadas por Wonka no Halloween, a presença de tempestades e raios como elementos de intensificação do suspense e a própria escolha de Christopher Lee – intérprete de filmes de terror da Hammer, entre eles o Conde Drácula - como o pai repressivo de Willy.

O filme retoma a ficção científica na sequência-homenagem de “Televison Room”. A sala assepticamente branca é onde Willy Wonka desenvolveu a revolucionária “televisão chocolate”, apresentada publicitariamente e capaz de levar seus produtos diretamente ao consumidor, teletransportando-os para dentro do televisor. Os equipamentos presentes na sala remetem ao um *design* futurista da década de 1960 que logo se materializa na paródia ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968). À aparição da gigantesca barra de chocolate (substituindo o monolito negro do filme de Kubrick) é executada *Assim Falou Zaratustra*, de Richard Strauss, também presente em *2001*. Erguida, a barra/monolito é atingida pelos raios da máquina, ressurgindo no interior do aparelho de TV, rodeada por homens-macacos.

Em *A Fantástica...* há também espaço para a paródia modernista, aquela em que a crítica assume um tom mais corrosivo em relação ao seu objeto, que se materializa na figura de uma das crianças, Mike TeaVee. Televisão é o sobrenome do personagem que Wonka acusa de não ter imaginação suficiente para entender o funcionamento de sua máquina, assim como é a televisão também seu destino - teletransportado, o garoto vaga por programas e canais de TV.

Adaptado diretamente do livro de Roald Dahl – e que, por isso, não é considerado *remake* de *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (Mel Stuart, 1971) -, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* de Tim Burton apresenta estruturas descendentes de formas literárias específicas, perfeitamente identificáveis em sua narrativa. Outros filmes do diretor, como *Edward Mãos de Tesoura* já possuía características que o levaram a ser comparado com um

conto de fadas contemporâneo, guiado pelo gosto do diretor em pôr em contato esse tipo de literatura e o cinema: “[...] por isso gosto do conto popular, porque permite explorar várias ideias diferentes de maneira simbólica, através de uma imagística que não é tanto literal quanto sensorial” (apud TIRARD, 2006, p. 220). Em *A Fantástica...*, Charlie encarna o herói, que nos contos de fadas tradicionais é recompensado ao final da jornada, ao passo que seus malfetores e aqueles que não se comportaram recebem sua devida sorte (BETTELHEIM, 2001, p. 177), fado semelhante ao das demais crianças, punidas e eliminadas na expedição a fábrica.

O contato com a fábula faz-se presente do início ao fim de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, com uma moral explícita, fundada em valores como a humildade, a honestidade e a lealdade à família. Willy Wonka imagina que oferecendo sua fábrica a Charlie estaria lhe proporcionando também a oportunidade de uma vida livre, da pobreza e dos pais. Para Charlie, no entanto, a escolha é óbvia: a vida difícil, mas feliz ao lado da família. O epílogo do filme traz a lição final aprendida por Wonka, que só deixa a solidão e a ausência de criatividade que o arrebatou quando retorna ao seio familiar e reconcilia-se com seu pai. Somente desta forma que ele se torna capaz de compreender a decisão de Charlie e, assim, retomar seu trabalho e a uma vida completa.

Embora este retorno à casa do personagem seja bastante representativo, o diretor optou por não torná-lo tão inverossímil quanto no conto de fadas, por exemplo, deixando abertas brechas que evitam algumas simplificações bastante recorrentes:

Eu me lembro do estúdio dizendo: “Você não deveria ter colocado o pai no final?” Eu pensei ‘Não, isso não é bonitinho assim, não é simplista’. John [August] e eu sentimos, ‘Não, nós não vamos ter o Christopher Lee sentado à mesa. ‘Passe o peru’. Mas isso é um tipo de resolução, com o sentido de que nada está realmente resolvido, mas que você tem maneiras de resolver as coisas³². (2006, p. 243, tradução nossa)

³² “I remember the studio saying, ‘Shouldn’t you have the father there as the end?’ I thought, ‘No, it’s not that cute, it’s not simplistic.’ Both John [August] and I felt, ‘No, we’re not going to have Christopher Lee sitting at

É a partir do uso destes recursos intertextuais que *A Fantástica Fábrica de Chocolate* pode ser considerada uma obra pós-moderna. O filme propõe ao espectador um universo de estranhamento, mas que é criado a partir de estruturas originalmente conhecidas por ele, deslocadas de seu contexto e que proporcionam um jogo de reconhecimento ulterior a sua própria narrativa.

Tomar um quadro de tão variada composição e que aparece apenas esboçado aqui, como por uma apropriação vazia do pastiche, por exemplo, seria ignorar as diferentes formas de contato que o filme estabelece com suas matrizes e com o seu público. *A Fantástica Fábrica de Chocolate* se apresenta em todo o paradoxo de obra pós-moderna que se contamina e escapa tanto do clássico quanto do moderno, que usa e abusa do sistema em que opera, deixando muito aquém qualquer tentativa de classificação fácil.

4.3 MANEIRISMO(S) DE ED WOOD

Uma noite agitada por tempestades, uma casa abandonada, um caixão que se abre. Na primeira cena de *Ed Wood* o narrador levanta-se de seu esquite e alerta o espectador sobre o conteúdo singular que está prestes a emergir da tela:

Você interessado no desconhecido, no misterioso, no inexplicável. Por isso você está aqui. E agora, pela primeira vez, trazemos a história completa dos acontecimentos. Trazemos todas as evidências, baseadas apenas em testemunhos secretos das almas miseráveis que sobreviveram a esta aterrorizante provação. Os incidentes, os locais... Meu amigo, não podemos mais manter este segredo. Será que o seu coração aguenta os fatos chocantes da verdadeira história de Edward D. Wood Jr.?

the table. 'Pass the turkey'. But it is some resolution, with the sense that nothing is ever really resolved but that you have layers of resolving things."

O monólogo pertence, de fato, a Ed Wood. Levemente adaptado do prólogo de *Plano 9 do Espaço Sideral* (1959), o texto de abertura antecipa o tom de homenagem que Tim Burton presta ao diretor durante todo o filme.

Os universos criados por Tim Burton oferecem o lugar ideal para que seus personagens vivam sob uma lógica muito própria à animação, em que o irrealizável converte-se, continuamente, em possibilidade (NAZÁRIO, 1998, p. 281). *Ed Wood* representa a primeira (e única, até o momento) experiência do diretor com personagens não-fictícios, embora tão improváveis quanto as histórias de *Peixe Grande* ou a lenda de um cavaleiro sem cabeça. O filme não se tornaria tão emblemático para a carreira de Burton se não tratasse da cinebiografia de um cineasta; e não qualquer realizador, mas aquele que foi considerado “o pior diretor de todos os tempos”³³.

Edward D. Wood Jr. sonha ser um novo Orson Welles, mas teme não possuir, já aos 30 anos, a genialidade do diretor de *Cidadão Kane* (1941). *Ed Wood* acompanha a história do cineasta entre a pré-produção de *Glen ou Glenda?* (1953) e a estreia de sua obra mais popular, *Plano 9 do Espaço Sideral*. A evolução da narrativa assume um modelo bastante recorrente na obra de Tim Burton, alternando momentos dramáticos, como os fracassos artísticos e as dificuldades de levar adiante cada produção, com sequências de extremos otimismo e delicadeza, como o encontro fictício de Wood com Welles e a relação de amizade tardia com Bela Lugosi.

Mark Salisbury assevera a semelhança entre Ed Wood e os demais personagens de Burton, como mais “um desajustado, incompreendido, imperceptível”³⁴ (2006, p. 131) e, que é, inevitavelmente, comparado ao próprio Burton – seja por certo exotismo de sua personalidade e de suas criações ou pela relação de Ed com Lugosi, em circunstâncias

³³ O título de “pior diretor de todos os tempos” foi concedido a Ed Wood por Michael e Harry Medved no livro *The Golden Turkey Awards*, de 1980, pela escolha de *Plano 9 do Espaço Sideral* como o pior filme já realizado na história do cinema.

³⁴ “[...] a misfit, a misunderstood, misperceived individual.”

extremamente similares à amizade entre Burton e Vincent Price. Aqui, tomaremos essa conformidade como um passo além da coerência entre diretor e obra, utilizando a noção de maneirismo como lente para uma análise mais específica acerca de *Ed Wood* e, dessa forma, do próprio cinema de Tim Burton.

O cinema maneirista, como foi apontado anteriormente, descreve um sentimento de ter *chegado tarde* em relação a um período precedente. Essa condição, que justapõe admiração e impotência frente ao passado, resultou em um tipo de cinema que permite aos diretores eleger, dentre um vasto acervo de fases, gêneros, estilos e diretores, um elemento do passado (o que elucida, portanto, sua conexão com o pós-modernismo) e realizá-lo à sua *maneira*. Para Tim Burton, amante dos filmes B de Hollywood, o modelo de inspiração recai exatamente em figuras como Ed Wood.

O personagem e o contexto em que viveu - o cinema das décadas de 1940 e 1950, as margens desta fábrica de sonhos, a ascensão e decadência dos astros, etc.- parecem ter sido eleitos por Burton como esse parâmetro a partir dos quais dirigiu o filme. Concatenando ora o estilo de Burton, ora do cineasta homenageado, *Ed Wood* trabalha com essas duas dimensões e com suas combinações possíveis que surgem sob formas distintas na obra. É o que se constata já no prólogo do filme no qual Tim Burton introduz a história de uma forma muito própria à Wood, conduzida por um narrador externo e onisciente, já tendo incorporado uma cenografia, iluminação e texto característicos.

Há momentos no filme em que a própria câmera e a *mise-en-scène* de Burton assume um temperamento woodiano, quando a utiliza com o intento de produzir o suspense que o conteúdo da cena, por si só, não é capaz de conferir. Ocasões como a sequência roubo do polvo - em que a trilha sonora e os enquadramentos conferem um clima de terror à cena - ou a chegada de Bela Lugosi à clínica de reabilitação. Aqui, a câmera subjetiva aproxima-se ardidamente da enfermeira sentada na recepção do hospital até formar uma sombra sobre a

moça que, filmada em *plongée*, assusta-se com a presença do personagem, parecido “com aquele ator de Drácula”.

A sequência de abertura com os créditos elucida mais um desses momentos em que Burton filma *à maneira* de Ed Wood. Os caracteres com uma tipografia especial, a introdução de elementos de filmes de Wood (o tentáculo do polvo de *A Noiva do Monstro*, os discos voadores de *Plano 9 do Espaço Sideral*) e recursos sonoros, como os ruídos de trovões, configuram esse modo de fazer propriamente woodiano que Burton incorpora intencionalmente à sua direção. A transição da cena em que Wood fala ao telefone com um produtor para a sequência seguinte em que chega ao seu escritório é feita com utilização de uma cortina, esse recurso reaparece continuamente e, que, junto às justaposições de imagens recorrentes no filme, somam alguns dos artifícios de montagem típicos da época de Ed Wood, aos quais Burton recorre em momentos que opta por filmar *à maneira* do cineasta homenageado.

É também como forma de prestar reverência a Ed Wood que Burton opta por introduzir o próprio diretor nas cenas que recria, transformando sua imagem em pano de fundo da própria obra. Ao inverter a posição da câmera, Burton refilma alguns trechos de *Plano 9 do Espaço Sideral* incluindo no mesmo quadro a obra de Wood, geralmente em primeiro plano, e o seu próprio filme. A recriação da cena é sempre pontuada pela aparição do diretor, proporcionando o efeito de que sua obra lhe é inerente, como acontece com a justaposição das imagens de arquivo que Ed Wood costumava incorporar aos seus filmes com o *close* do próprio diretor ou o grito de “corta” que interrompe a reprodução fidedigna de uma determinada cena.

Essa não é, contudo, a única forma com que os estilos de Burton e Wood aparecem dispostos no filme. Em *Ed Wood*, Tim Burton excursiona pelo cinema B produzido em Hollywood, mas o faz a seu modo, resguardado por um tipo de produção diametralmente

oposta ao universo filmado. A película em preto e branco é tomada por uma fotografia primorosa em “preto nanquim escuro e luzes prateadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 276) e a trilha sonora que inclui o característico som do teremim³⁵ auxiliam na composição do universo que Burton cria *para* Wood, mas que não pertencem, necessariamente, aos filmes *de* Wood, dada a precariedade com que os realizou. É com esse intuito também que Tim Burton forja o encontro de Ed Wood, desiludido em meio à conturbada filmagem de *Plano 9*, com Orson Welles – possível apenas com a imersão que Burton realizou no universo do cineasta e em sua imaginação absurda.

Tal como os artistas pós-Renascimento, o cineasta maneirista é aquele que trabalha com detalhes, carregando seu traço com algum exagero ou artificialismo que o distingue de uma concepção clássica. Em *Ed Wood*, a estranheza dos personagens é ressaltada por Burton, mas feita justamente como uma homenagem. Ao trabalhar com a história de um grupo peculiar de indivíduos – um astro em decadência, travestis, lutadores, financiadores religiosos – Tim Burton reproduz essas figuras por meio de um olhar muito pessoal, tratando o exotismo como algo que diz muito pouco sobre suas verdadeiras essências, mas sem deixar de evidenciá-lo.

A cena em que Ed Wood encontra Bela Lugosi pela primeira vez torna clara a maneira, certamente exagerada, mas também genuína, com que Burton opta em filmar esses personagens. Ed Wood caminha pela calçada quando se vê diante de uma loja funerária. É nesse lugar inusitado, mas também coerente com o personagem que será apresentado, que o diretor tem seu primeiro encontro com Lugosi. Deitado no caixão, Bela repousa imóvel, a aproximação lenta e insistente da câmera aliada à trilha sonora, assalta de suspense a cena. Com a tela tomada pelo rosto pálido e definhado do velho, ele inesperadamente abre os olhos, levanta-se e sai à rua. A aparição de Lugosi confunde sua própria imagem com a de seu papel

³⁵ Criado por Léon Theremin, em 1919, o instrumento eletrônico foi excessivamente utilizado na composição de trilhas sonoras para filmes terror e ficção científica nas décadas de 1940 e 1950.

mais relevante no cinema, o Conde Drácula. Essa morbidez, que é motivo de riso entre os fotógrafos que registram seu funeral (o ator fora enterrado vestido com a capa do personagem), não expressa qualquer sarcasmo de Burton. Pelo contrário, ao ressaltar e estilizar a excentricidade do personagem, o diretor rende mais uma homenagem a Bela Lugosi.

A forma como *Ed Wood* reconta a história do pior diretor de todos os tempos é credora também do estilo do próprio Tim Burton, colocando a sua subjetividade a serviço desta representação. Para filmar o momento em que Ed conta a Kathy sua preferência por roupas femininas, Burton os coloca em um carrinho de trem fantasma. A cena confere uma pausa na narrativa – com a parada do trem fantasma, a mudança de luz e da música – em que Burton proporciona ao personagem o momento propício para que segrede à namorada seu “hábito”.

Introduzindo os letreiros de Hollywood no cenário recriado de *Plano 9*, Burton inverte o processo que vinha realizando durante o filme, ao introduzir na (recriação da) obra de Wood um elemento estranho, que diz respeito mais a si mesmo do que ao diretor que homenageia. Esse jogo que ora incorpora as maneiras de Wood ao filme de Burton, ora Burton acrescenta um gesto singular à refilmagem de cenas de Ed Wood elucidam alguns dos matizes que buscam dar conta do que se convencionou denominar cinema maneirista.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Junto a uma expedição pelos universos possíveis de Tim Burton, este trabalho intentou elencar algumas das noções que fomentam contendas tão intrigantes no cinema contemporâneo. As proposições aqui levantadas acerca do cinema de Tim Burton provêm, portanto, do caminho percorrido por essas páginas, sem o qual esta tarefa teria se tornado injustificada. Em vista disso, fez-se necessário retomar, ainda que de maneira sucinta, os conceitos sobre os quais as análises presentes no capítulo anterior foram ancoradas. Apresentadas em sua natureza cambiante, permanentemente abertas a (re) interpretações, como já dizíamos na Introdução, essas questões não constituem ideias estanques, mas permeáveis, possibilitando coordenar as leituras aqui apresentadas.

Ao buscar na autoria cinematográfica um horizonte para a análise da obra de Burton, optou-se por retomar algumas das ideias que ajudaram a constituir e manter a relevância do conceito quase um século após seu surgimento. Tendo sempre em vista as implicações que envolvem designar como autores os diretores ligados à indústria e a um cenário artístico pós-modernista, buscou-se detectar de que forma a subjetividade de Burton é capaz de se expressar em um filme como *Batman: O Retorno*. Muito mais que enumerar marcas visuais do cineasta, o que se pretendeu com essa análise foi aferir em que lugares e momentos uma ideia de autoria é pertinente para uma compreensão da obra de Tim Burton – não apenas nos setores artísticos, mas na construção elaborada dos personagens e da estrutura narrativa, permitindo enxergar também aqui o gesto do diretor.

Em *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, algumas conceituações acerca do conceito de paródia, no contexto de certa discussão sobre um pós-modernismo no cinema, foram tomadas como horizonte interpretativo para o cinema burtoniano. Alinhando-se a uma

proposta conceitual menos ortodoxa, como a de Linda Hutcheon, este estudo procurou investigar procedimentos que situam o filme pós-modernista nesse limiar, entre o clássico e o moderno, simultaneamente rejeitando e comungando de ambos os sistemas como modelos.

Trabalhado por alguns autores, a noção de maneirismo, tal como foi aplicada em *Ed Wood*, parece dizer mais a respeito de um sentimento que move esses diretores do que propriamente uma categoria de cinema em que se possa encaixar determinadas obras. Convenientemente incorporada ao léxico cinematográfico, o termo parece hoje tão adequado quanto o foi em seu contexto original, ao reverberar as apreensões e dívidas que assomam cineastas como Tim Burton - condição_inegavelmente relacionada a um contexto de produção artística posterior a sua fase modernista no cinema.

Estas análises não pretendem limitar a obra de Burton aos instrumentos interpretativos a que foram submetidos, tampouco esgotar os conceitos a partir dos quais foram estudados. Ao contrário, tem-se ciência de que constam aqui algumas das nuances que ajudam a contemplar a riqueza destas ideias. Tão problemáticas quanto fluidas, a natureza das acepções apresentadas permitiu que fossem colocadas lado a lado, aplicadas a um conjunto coerente de filmes, mas capaz de abarcar, em diferentes gradações, as reflexões aqui esboçadas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARZA, Marcos M. **Tim Burton**. Madrid: Cátedra, 2004.

ASTRUC, Alexandre. **Naissance d'une nouvelle avant-garde: La Caméra-Stylo**. Disponível em: <http://fgimello.free.fr/recherche/seminaire_astruc_NYU2.html>. Acesso em: 10 abr 2010.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley: University of California Press, 2006.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema v.2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CÁNEPA, Laura. Batman: O Retorno. In: **Cinema dos anos 90**. Denílson Lopes (Org.). Chapecó: Editora Argos, 2005.

CHARNEY, Leo (Org.). Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____. **O cinema e a invenção da modernidade**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHRISTENSEN, Jerome. The Time Warner Conspiracy: "JFK", "Batman", and the Manager Theory of Hollywood Film. **Critical Inquiry**. Chicago: v. 28, n. 3, pp. 591-617, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1344235>> Acesso em: 23 mai 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

DANCYGER, Ken. História da Montagem. In: _____. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HAVHOLM, Peter; SANDIFER, Philip. Corporate Authorship: A Response to Jerome Christensen. **Critical Inquiry**. Chicago: v. 30, n. 1, pp. 187-197, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1344342>> Acesso em: 23 mai 2010.

HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

HUTCHEON, Linda. **A Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Tradução: Vinícius Dantas. *Novos Estudos: Revista da CEBRAP*, São Paulo: n.º 12, pp. 16-26, jun. 1985. Disponível em: <http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/pos_modernidade.pdf> Acesso em: 17 mai 2010.

_____. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1995.

_____. **Pós-Modernismo**: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2006.

KELLY, Richard. **El título de este libro es Dogma95**. Tradução: Iñigo García Ureta. Barcelona: Alba Editorial, 2001.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando (Org.). Campinas: Papirus, 2009.

MARTINS, Fernanda. Impressionismo Francês. In: **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando (Org.). Campinas: Papyrus, 2009.

MASCARELLO, Fernando (Org.). Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: _____. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2009.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAZÁRIO, Luiz. Monstros Elegantes. In: _____. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. In: _____. **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando (Org.). Campinas: Papyrus, 2009a.

PUCCI JR., Renato Luiz. Conflitos teóricos na pesquisa de cinema: em torno de Alphaville de Godard. **E-compós** : Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009b.

SALISBURY, Mark (Org.). **Burton on Burton**. California: Faber & Faber, 2000.

STEVENSON, Jack. **Dogme Uncut**: Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang That Took on Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.

TIRARD, Laurent. Tim Burton. In: **Grandes Diretores de Cinema**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRUFFAUT, François. Uma certa influência do cinema francês. In: **O prazer dos olhos**. Escritos sobre cinema. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: Opacidade e Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.