

VINCENT: PARÓDIA E ABJEÇÃO

Rodolfo Luiz Brito Torres

O filme curta-metragem de animação *Vicent* (1982), do diretor Tim Burton, é composto por uma variada gama de referências que vão da literatura de horror ao cinema mundial. Entre as principais referências presentes no curta estão os contos e poemas do escritor Edgar Allan Poe, além de referências ao cinema B norte-americano e ao cinema de terror alemão da década de 1920 (CÁNEPA, 2004). Esta animação, o primeiro trabalho de direção de Burton, já traria em sua elaboração vários elementos temáticos e estilísticos que fundamentariam toda a filmografia posterior do diretor. *Vincent* foi desenvolvido a partir de um poema escrito pelo próprio Burton. Seu argumento é a história de um garoto chamado Vincent que vive dividido entre o mundo real e um mundo de imaginação povoado por cenários de horror gótico. Vincent é, ao mesmo tempo, uma paródia da personagem típica da narrativa gótica do século XIX que é descrito como “um cavalheiro soturno, elegante, altivo, melancólico, intelectual, altamente sensível, caprichoso, introspectivo, solitário e, às vezes, um pouco maluco” (LOVECRAFT, 2007, p. 69), e uma crítica à vida nos subúrbios americanos, desprovida de liberdade e imaginação. Toda a animação – uma execução visual do poema – parece imersa nesta atmosfera de paródia, apesar de sua ambientação soturna.

A declamação do poema que serve de narração à animação é feita pelo ator Vincent Price, que estrelara muitos dos filmes que Burton parodia, e declamara vários poemas e contos de Edgar Allan Poe em programas de televisão. A escolha de Price como “voz” da personagem vai originar uma estrutura de metalinguagem dentro da narrativa: o jovem protagonista da animação deseja ser como o grande ator de Hollywood, ou mais precisamente, como os personagens que Price interpreta no cinema, principalmente aqueles ligados a adaptações da obra de Poe, como o protagonista de *O Corvo* (1963). O título da animação, então, remete ao nome de seu protagonista e de seu narrador, que dessa forma acabam se tornando indissociáveis.

A vasta gama de referências que permeia a narrativa, algumas explícitas, outras mais contidas, é outro elemento que acentua o tom paródico da animação.

Dentre essas muitas referências as que mais se destacam, notadamente, são aquelas que dizem respeito à obra de Edgar Allan Poe. No plano estético, tanto da escritura do poema como da composição da animação, podem se notar citações de imagens e motivos de vários contos e poemas do autor: o garoto Vincent é figura representativa do protagonista atormentado das narrativas de Poe. Burton inscreve muitas passagens que evocam a obra de Poe na escrita do poema, desde referências sutis até citações diretas, como aquela no fim do poema que reproduz o final do poema *O Corvo* (1845), de autoria de Poe:

“His voice was soft and very slow
As he quoted The Raven from Edgar Allen Poe:
‘And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted - Nevermore...’”(BURTON: Is. 55-8)¹

[“Sua voz era suave e lenta
Enquanto ele recitava O Corvo de Edgar Allan Poe:
‘E minha alma daquela sombra que flutua sobre o chão
Deve se erguer - Nunca mais...’”].

Também pode ser encontrado na animação um grande número de referências visuais à obra de Poe, como a imagem emblemática do gato negro, que é um motivo recorrente nas narrativas do autor e abre o curta de Burton. A obra de Poe é a referência mais proeminente da animação burtoniana, o que demonstra que o diretor estava em contato com a tradição da literatura de horror norte-americana, e não retoma o tema de forma gratuita em sua filmografia.

A narrativa de Burton retoma elementos de uma longa tradição do horror, traçada por H.P. Lovecraft em seu ensaio *O Horror Sobrenatural em Literatura* (1926). Neste livro Lovecraft discorre sobre “o gênero literário assim definido, seus antecedentes, expoentes, temas e assuntos abordados” (CESAROTTO, 2007, p. 10). O autor vai, assim, definir o pressuposto básico de toda narrativa de horror:

“A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária” (LOVECRAFT, 2007, p. 13).

A obra de Burton se apropria destes elementos que compõem a narrativa de horror e faz deles uma paródia, no entanto, essa paródia não tem a intenção de ridicularizá-los, mas de os deslocando abrir novas possibilidades de leitura. Entre outros traços,

¹ Todas as citações de *Vincent* foram traduzidas por nós.

um dos mais importantes que fazem a conexão entre a obra de Burton e as obras da grande tradição do horror é que a narrativa burtoniana, como toda grande narrativa de horror, não tem seus elementos significativos facilmente reconhecíveis, pois como afirma Lovecraft (Ibid., p. 13), “o apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana”. A obra de Burton exige um posicionamento crítico do espectador para que esse possa compreendê-la em suas nuances mais sutis. O texto (no sentido amplo da palavra) burtoniano se apresenta como uma leitura incomum da sociedade – uma ruptura dos padrões socialmente estabelecidos –, ela requer, portanto, do próprio espectador uma postura menos conformada, menos presa a ideologias capitalistas, sob o risco de que a obra se torne ilegível do ponto de vista de seus sentidos menos óbvios e superficiais. *Vincent* é um bom exemplo disso, a animação pode ser tomada como uma pequena narrativa paródica dedicada ao entretenimento infantil. Mas essa leitura não abarca toda a profundidade da reflexão fundadora de novos espaços da narrativa burtoniana.

O humor é um dos espaços de ruptura mais proeminente na obra, manifestado através do aspecto paródico dessa. A paródia em Burton se apresenta como uma instância de ruptura que toma modelos clássicos como referência para a sua composição, porém, no lugar de simplesmente os repetir, a narrativa os desconstrói. Tanto a composição fílmica de Burton, quanto suas citações e referências na narrativa fílmica, apresentam elementos paródicos que instauram uma quebra de padrões. Apesar do que possa parecer, no entanto, Burton não rejeita a tradição (como já dissemos o diretor não se apropria dela para ridicularizá-la), ele cria novos espaços de contestação dentro da própria tradição que põem em evidência o absurdo da vida moderna. Em *Vicent* temos a paródia como elemento constituinte do texto – e da imagem. Porém, dado o caráter do próprio texto – e mesmo da própria imagem – burtoniano, a paródia aqui não é somente a releitura satírica de obras precedentes. A paródia em Tim Burton é aquela que “por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma” (SANT’ANNA, 1995, p. 27). A paródia se configura como um deslocamento, “estabelecendo novos padrões de relações das unidades” (Ibid., p. 28). Esse novo paradigma reorganiza o modo de narrar do cinema burtoniano. O diretor subverte a imagem explorada dando a ela uma nova dimensão: a imagem não é pensada como um objeto apenas, mas como, “acontecimento, campo de forças ou sistemas de

relações que põem em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (PARENTE, 2009, p.23).

A paródia em *Vincent* traz consigo o elemento da abjeção, processo sutil na narrativa, mas presente de forma intensa. O riso em Tim Burton não é o riso leve da comédia, o riso que desperta prazer no observador. O riso que a narrativa de Burton desperta é o riso sarcástico, o riso que causa desconforto, o riso abjeto – uma vez que “laughing is a way of placing or displacing abjection” [rir é uma forma de alocar ou deslocar abjeção] (KRISTEVA, 1982, p. 8. Tradução nossa). Essa abjeção é consequência não somente do traço paródico da narrativa, mas principalmente do fato de seu interlocutor ser uma criança. Palavras e idéias tão téticas postas na mente de uma criança as tornam ainda mais abjetas por estarem livres de julgamentos morais e restrições burguesas. A imaginação infantil liberta o horror de um engessamento imagético que constringe a narrativa. Conceder o status de protagonista a uma criança em uma história de terror é “a volta do parafuso” de Burton. Da mesma forma que Henry James em sua clássica história de terror *A Volta do Parafuso* (1898), que narra as desventuras de uma governanta e seus protegidos (duas crianças) em uma casa de estilo gótico em um interior bucólico da Inglaterra que inspira imaginações sobrenaturais, Burton vai explorar elementos não convencionais às narrativas de horror. Em ambas as histórias os protagonistas se vêem em uma situação em que eles estão colocados em um lugar entre a realidade e o fantástico, ambos são forçados a encarar o sobrenatural, com consequências diferentes para as duas narrativas. Enquanto para Henry James a tensão entre real e imaginário que não se resolve é o espaço de ruptura com a narrativa de horror clássico, em Tim Burton a tensão entre humor e horror é que rompe com a narrativa de horror clássica.

A abjeção burtoniana é a subversão do horror clássico: o horror em *Vincent* não se expressa por meio de um enredo com acontecimentos macabros ou eventos sobrenaturais. Ainda que o próprio personagem imagine horrores em sua mente, todos eles são mediados por um tom paródico:

“He doesn’t mind living with his sister, dog and cats
Though he’d rather share a home with spiders and bats
There he could reflect on the horrors he’s invented
And wander dark hallways, alone and tormented” (BURTON: Is. 5-6)

[“Ele não se importa em morar com sua irmã, cachorro e gatos
Ainda que prefira dividir a casa com aranhas e morcegos

Lá ele poderia refletir nos horrores que inventa
E andar por escuros corredores, sozinho e atormentado”].

Esse deslocamento imagético, no entanto, já estabelece ele mesmo um horror: “Onde a troca é impossível, há o terror. Qualquer alteridade radical é, portanto, o epicentro de um terror. Daquele que ela exerce no mundo normal por sua própria existência. Daquele que o mundo exerce sobre ela, aniquilando-a” (BAUDRILLARD, 1992, p. 135). Vincent representa uma alteridade radical, pois o outro (outro discurso, outro lugar, outro sistema de valores, outro sujeito) se projeta como imagem de contestação do discurso centralizador, trazendo ao primeiro plano a instância das margens, e mostrando a falácia do discurso hegemônico: “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis” (HUTCHEON, 1991, p. 86). O horror é posto à margem, é descentralizado, mas nada assume seu lugar no centro e este se desfaz instaurando uma desconstrução de todos os elementos que compõe a narrativa: *Vincent* é um projeto que não se completa por si mesmo.

O desnudamento de estruturas falidas que se perpetuam na repetição de modelos sociais estereotípicos é uma das marcas do cinema burtoniano. Burton responde a essas instâncias restritivas com uma liberdade dos processos criativos. A marca da criatividade pessoal que supera modelos de conformação permeia as narrativas do diretor, inscrita na ruptura com a narrativa fílmica tradicional. Discorrendo sobre o conceito de *ritornelo*² fundado por Deleuze e Guattari no livro *Mil Plátos* (1980), Luciano Bedin da Costa fala de uma mediação de uma ética pautada em Nietzsche que prega a instauração de uma política que “busca escapar das formas de assujeitamento, sempre apontando para o lado dos processos criativos, daquilo que insistentemente se desprende e que sempre dita uma outra composição possível” (COSTA: 2006, p. 6). E toda a obra de Tim Burton, mesmo trazendo várias referências prévias, vai sempre procurar o lugar deslocado, vai procurar desterritorializar o sujeito, buscando leituras outras que não aquelas conformadoras. O protagonista possui além dos traços comuns a qualquer criança, um

² Ferraz (2004, p. 67) comentando sobre o *ritornelo* diz que ele se caracteriza “pelo movimento de eleger um eixo, de traçar um espaço em volta deste eixo, de deixar com que alguns elementos se estratifiquem e se crie a consistência necessária para tornar expressivos tais elementos, quando então encontra uma linha vertiginosa que quase desfaz tudo: um corte, um acidente, uma sensação qualquer que não estava ali antes”.

comportamento que revela o lugar deslocado em que Tim Burton instaura seus discursos:

“His thoughts, though, aren’t only of ghoulish crimes
He likes to paint and read to pass some of the times
While other kids read books like *Go, Jane, Go!*
Vincent’s favourite author is Edgar Allen Poe” (BURTON: Is 15-8)

[“Seus pensamentos, no entanto, não são apenas de crimes horrendos
Ele gosta de pintar e ler para passar o tempo
Enquanto outras crianças lêem livros como *Go, Jane, Go!*
O autor favorito de Vincent é Edgar Allan Poe”].

Não apenas no texto em si esse deslocamento – essa desterritorialização – pode ser notado, mas ele possui um elemento muito importante também na estética da animação: os cenários e os personagens são construídos de forma a causar uma sensação de desconforto no observador. Personagens e cenários são distorcidos como a própria imaginação do protagonista. A execução visual das cenas da animação espelha a estrutura formal do poema de Burton: “These couplets juxtapose a set of binary oppositions between the melodramatic imaginings of Vincent and the reality of his boyhood existence” [“Estes dísticos justapõem um conjunto de oposições binárias entre a imaginação melodramática de Vicent e a realidade de sua existência infantil”] (FRIERSON, 1996, p. 2), e a imagem fílmica representa essa alternância do verso. Quando o narrador nos conta que

“Vincent is nice when his aunt comes to see him
But imagines dipping her in wax for his wax museum” (BURTON: Is. 9-10)

[“Vincent é bonzinho quando sua tia vem lhe visitar
Mas imagina mergulhar ela em cera para o seu museu de cera”]

é exatamente isso que a imagem nos mostra, revelando a alternância de estados da narrativa através da alternância de planos. Toda a composição da imagem muda entre a representação da realidade da vida de Vicent e a representação de sua imaginação. Apesar de muito próximos existe, uma ruptura irreconciliável entre esses dois planos e toda a sua composição tem um efeito de salientar essa ruptura.

O principal elemento do plano fílmico que vai operar essa ruptura é a cor (ou nesse caso, a falta de cor): *Vincent* é todo monocromático, indo do branco ao negro, passando por várias nuances de cinzas. Todo o processo de cor elabora um contraste entre as cenas pela predominância ora de uma tonalidade, ora da outra. E

essa oposição branco-negro pode ser notada principalmente nas mudanças de ambiente do espaço da realidade para o mundo imaginário de Vincent:

Such horrible news he could not survive
For his beautiful wife had been buried alive!
He dug out her grave to make sure she was dead
Unaware that her grave was his mother's flower bed (BURTON: Is. 21-4)

[Há notícias tão horríveis ele não sobreviveria
Pois sua bela esposa fora enterrada viva!
Ele cavou sua sepultura para se certificar que ela estava morta
Desatento ao fato que a sepultura dela era o canteiro de rosas de sua mãe].

Toda a imagem é ela, nos dizeres de Deleuze, um sistema muro branco-buraco negro que elabora a oposição luz/sombra, que pode ser lida como uma série de pares opositivos tais como bem/mal, sanidade/insanidade, ou mesmo eu/outro. A oposição entre cores se inicia pelo rosto do protagonista: “O close do rosto no cinema tem como que dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar sua sombra até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Isso cria um efeito, que muda as feições de Vincent: enquanto no plano da realidade ele tem os traços de uma criança “considerate and nice” [“atenciosa e boazinha”] (BURTON: I. 3), a cena tem a predominância marcadamente do branco, no plano da imaginação seus traços se tornam mais velhos e até malignos, tendo a predominância do negro. E as alternâncias de cores se projetam até a oposição de cenários que segue a oposição facial: “Ora, o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado” (op. cit., p. 38). As oposições de cor passam também por nuances de cinzas que representam uma interpenetração entre os dois mundos de Vincent. Apesar de cindidos os mundos, é na realidade – contra a realidade – que o garoto projeta sua imaginação. Ou seja, apesar de antagônicos os dois mundos se interdependem.

Vincent, apesar de ser uma das primeiras realizações de Tim Burton, e possuir muitos elementos de experimentação, já mostra a direção que o cinema do diretor tomaria. Burton se projetaria por elaborar narrativas fílmicas de ruptura que trariam os elementos da abjeção e da paródia como elementos constituintes, como as animações *The Nightmare before Christmas* (*O Estranho Mundo de Jack* – 1993) ou *Corpse Bride* (*A Noiva Cadáver* – 2005), ou filmes tais quais *Edward Scissorhands* (*Edward Mãos-de-Tesoura* – 1990), *Sleepy Hollow* (*A Lenda do*

Cavaleiro sem Cabeça – 1999), *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd* – 2007). Esses filmes também apresentam em sua elaboração o elemento da desterritorialização das narrativas tradicionais, as quais Burton retoma e reelabora. Notamos que *Vincent* faz parte de um projeto estético burtoniano que pretende uma nova forma de contar histórias através da linguagem do cinema.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: Ensaio sobre os Fenômenos Extremos*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 1992.

CÂNEPA, Laura. “Vincent: Filme-Síntese de Tim Burton”. In: *Revista Carcasse*. São Paulo, 02 set. 2004. Disponível em: <<http://www.carcasse.com/revista/anfiguri/vincent/index.php>>. Acesso em 26/10/2010.

CESAROTTO, Oscar. “A Estética do Medo”. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Trad. de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.p. 9-12.

COSTA, Luciano Bedinda. “O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três Éticas Possíveis”. In: *II Seminário Nacional de Filosofia e Educação*. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Plátos: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Coleção TRANS.

FERRAZ, Silvio. “Ritornelo: composição passo-a-passo”. *Opus* (Belo Horiz. Online), Campinas, v. 10, p. 63-72, 2004.

FRIERSON, Michael. “Tim Burton’s ‘Vincent’ – A Matter of Pastiche”.Disponível em: Animation World Magazine (Issue 1.9 - 1996) <<http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html>>. Acesso em: 11/04/2011.

HUTCHEON, Linda. “Descentralizando o Pós-moderno: o Ex-cêntrico”. In: _____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 84-103.

KRISTEVA, Julia. *Powersof Horror: an Essayon Abjection*. Trad. de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Trad. de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PARENTE, André. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: MACIEL, Katia. (Org.). *Transcineas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, v. 1, p. 23-48.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1995. Série Princípios.

Rodolfo Luiz Brito Torres é mestrando-bolsista CNPQ do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da UFRN, na linha de pesquisa das *Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade*.