

**Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais**

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

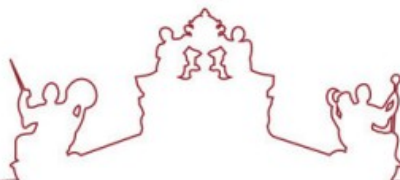
**Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no  
Gótico Contemporâneo de Tim Burton**

**Maria Luísa Rato de Jesus Garcia**

Orientador(es) | Maria Antónia Sousa Monteiro da Cunha Lima

Évora 2020





**Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais**

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

**Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no  
Gótico Contemporâneo de Tim Burton**

**Maria Luísa Rato de Jesus Garcia**

Orientador(es) | Maria Antónia Sousa Monteiro da Cunha Lima

Évora 2020





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

- Presidente | Antonio Saez Delgado (Universidade de Évora)
- Vogal | Elisabete Lopes (Instituto Politécnico de Setúbal)
- Vogal | Maria Antónia Sousa Monteiro da Cunha Lima (Universidade de Évora)

Évora 2020



**Universidade de Évora**  
**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**  
**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

**Maria Luísa Rato de Jesus Garcia**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Antónia Lima**

**Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no Gótico  
Contemporâneo de Tim Burton**



Fabric magazine, *Tim Burton*, 2012.

**Universidade de Évora**  
**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

**Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no  
Gótico Contemporâneo de Tim Burton**

**Maria Luísa Rato de Jesus Garcia**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Antónia Lima**

## **Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no Gótico Contemporâneo de Tim Burton**

O principal objetivo desta tese é demonstrar como um autor do século XIX influenciou uma narrativa cinematográfica contemporânea. Para o estudo da influência de Edgar Allan Poe sobre Tim Burton será utilizado um método de abordagem interdisciplinar que privilegia a relação inter-artes, associando Literatura e Cinema. Serão ainda tratados alguns contextos históricos e conceitos artístico-literários, como o Gótico e o Grotesco, que influenciaram a criação da obra do autor do séc. XIX e do cineasta contemporâneo. De forma a possibilitar uma adequada compreensão das obras ficcionais e cinematográficas em estudo, tornou-se necessário recorrer à abordagem destas tendências estético-literárias que desencadearam o seu surgimento.

## **Projections of Edgar Allan Poe's Dark Romanticism in Tim Burton's Contemporary Gothic**

The main purpose of this thesis is to demonstrate how a 19th century author influenced a contemporary cinematographic narrative. To study the influence of Edgar Allan Poe on Tim Burton, we will use an interdisciplinary approach method that privileges the relationship between different arts, combining Literature and Cinema. We will also select some historical contexts and artistic-literary concepts, such as the Gothic and the Grotesque, which influence the work of an author from the 19th century and a contemporary film director. In order to allow a complete understanding of the works to be studied, this kind of approach is the most adequate to associate these aesthetic-literary tendencies that originated these fictional and cinematographic productions.

## Índice

|  |           |
|--|-----------|
| Resumo.....  | 3         |
| Introdução.....  | 8         |
| <b>Capítulo 1. O Romantismo Negro de Edgar Allan Poe.....</b>  | <b>13</b> |
| 1.1 - O Romantismo na Literatura e outras Artes.....   | 14        |
| 1.2 - O Romantismo Americano da <i>American Renaissance</i> .....  | 19        |
| 1.3 - O Transcendentalismo Americano.....  | 23        |
| 1.4 - O Romantismo Negro.....  | 24        |
| <b>Capítulo 2. O Gótico e o Grotesco: sua importância nas obras de Edgar Allan Poe e Tim Burton.....</b> | <b>32</b> |
| 2.1 - O Gótico.....  | 32        |
| 2.2 - O Gótico Americano.....  | 37        |
| 2.3 - O Gótico Contemporâneo.....  | 39        |
| 2.4 - O Grotesco.....  | 42        |
| 2.5 - O Grotesco Americano.....  | 44        |
| <b>Capítulo 3. Edgar Allan Poe Contemporâneo.....</b>  | <b>49</b> |
| 3.1 - A Contemporaneidade na Obra de Edgar Allan Poe.....  | 49        |
| 3.2 - Poe e os Autores que Impulsionaram o Modernismo.....   | 55        |
| <b>Capítulo 4. Edgar Allan Poe e o Universo Cinematográfico de Tim Burton.....</b>                       | <b>57</b> |
| 4.1 - As Influências de Poe no Cinema de Terror.....   | 57        |
| 4.2 - O Cinema Negro de Tim Burton.....  | 58        |
| 4.3 - Marcas do Expressionismo Alemão no Cinema de Tim Burton.....                                       | 67        |
| 4.4 - Visões Negras de Poe no Universo Fantástico de Tim Burton.....                                     | 72        |
| 4.5 - O Gótico e o Fantástico no Cinema de Tim Burton.....   | 76        |
| Conclusão.....   | 81        |



|                   |    |
|-------------------|----|
| Bibliografia..... | 85 |
| Anexos.....       | 91 |

### **Agradecimentos**

Agradeço à Orientadora a Professora Maria Antónia Lima, pois o seu apoio, confiança e sabedoria foram fundamentais durante o processo de realização desta tese. Agradeço à minha família, ao meu companheiro e aos meus gatos pela sua presença silenciosa e inspiradora nos dias de escrita.

## Introdução

A presente dissertação procura demonstrar a influência que a obra de Edgar Allan Poe exerce sobre a obra cinematográfica do conceituado cineasta contemporâneo Tim Burton, expondo características que comprovam essa influência. Assim, este trabalho de investigação centrar-se-á principalmente na ligação que existe entre uma narrativa literária do século XIX e a narrativa cinematográfica contemporânea de Burton.

Edgar Allan Poe (1809-1849) revela-se ser a maior inspiração para o Gótico contemporâneo, pois vários artistas associados ao estilo Gótico sempre se têm apoiado nas suas ideias estéticas extremamente avançadas para a sua época. A imagem que atualmente existe do autor foi provavelmente concebida por Baudelaire, que o tornou conhecido na Europa e reconhecido por outros escritores como Proust, Valéry e Mallarmé. Porém, é na contemporaneidade que a obra de Poe encontra o auge das suas influências. A sua obra inspira não somente a Literatura, mas também todas as outras artes, desde as criações mais eruditas às mais populares.

Como é do conhecimento comum, a vida e obra de Edgar Allan Poe estão intimamente ligadas e fortemente marcadas por aspetos paradoxais que lhe determinaram simultaneamente o sucesso e o fracasso, sendo este último o que mais impressionou a sua sensibilidade artística profundamente atraída pela condição trágica do destino humano. A este respeito, Baudelaire comentou: “Lamentable tragédie que la vie d’Edgar Poe! Sa mort, dénûment horrible dont l’horreur est accrue par la trivialité!” (Baudelaire 1884: 10). A sua vida conturbada terá sido um dos motivos para a falta de reconhecimento na época. Contudo, algum tempo após a sua morte, em finais do século XIX, ganhou o merecido reconhecimento, sobretudo na Europa, reconhecimento esse que se prolonga até à atualidade. Considerado um génio da criação gótica literária, Poe tem servido de inspiração para os mais ilustres autores e artistas. Tornou-se, assim, num mito que se estende muito para além dos universos literários.

Baudelaire referiu o seguinte a respeito da genialidade de Poe, ao apresentar a ideia de uma maldição que persegue e arruína as mentes geniais:

Il y a dans l'histoire littéraire des destinées analogues, de vraies damnations, – des hommes qui portent le mot guignon écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front. L'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé d'eux et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres. En vain leur vie montre-t-elle des talents, des vertus, de la grâce ; la Société a pour eux un anathème spécial, et accuse en eux les infirmités que sa persécution leur a données. (Baudelaire 1856: 4).

O infortúnio, que lhe preencheu a existência e o perseguiu até ao fim, serviu-lhe, decerto, de inspiração. A sua morte mostrou-se tão obscura como a sua obra, e o seu mistério poderia transformar-se num dos seus contos. Esta decadência experienciada deu-lhe a fama de génio maldito. Embora o reconhecimento tenha sido póstumo, Poe transformou-se numa referência constante para a produção literária e cultural atual. O cineasta Tim Burton é um exemplo da forte influência que Poe exerce na cultura contemporânea. A importância da obra de Poe para o processo criativo do cineasta será demonstrada ao longo desta dissertação.

Tim Burton é um artista genial, profundamente imaginativo e um dos cineastas mais marcantes da história do cinema contemporâneo, com uma obra que abrange múltiplas formas artísticas. A atmosfera que envolve os seus filmes transporta os espectadores para dimensões impensáveis, demonstrando ser mais que um realizador, sendo antes um artista em todo o sentido da palavra. A sensibilidade artística incomum de Burton atrai todo o tipo de audiência, conseguindo captar a atenção de um vasto público, incluindo a dos mais relutantes aos universos góticos.

Para aprofundar o estudo sobre a influência de Edgar Allan Poe em Tim Burton será utilizado um método de abordagem interdisciplinar que privilegia a relação interartes, associando literatura e cinema. Serão ainda tratados alguns contextos históricos e conceitos artístico-literários, como o Gótico e o Grotesco, que influenciaram a criação da obra do autor do séc. XIX e, posteriormente, a do atual cineasta. De forma a possibilitar uma adequada compreensão de obras que se tornaram célebres na atualidade, porém concretizadas em épocas distintas, torna-se necessário recorrer à abordagem das tendências estético-literárias que desencadearam o seu surgimento. Baseada nestes objetivos, a presente dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos que seguidamente se apresentarão.

O primeiro capítulo centra-se na importância do Romantismo, movimento que privilegiava a emoção e a imaginação, tendo tido grandes repercussões na sociedade ao opor-se ao pensamento iluminista. Este movimento teve projeções no Romantismo americano, integrando-se no período literário da denominada *American Renaissance*, que possuiu duas correntes: uma mais positiva e otimista influenciada pelo Transcendentalismo de Emerson e Thoreau, e na qual se integra a poesia de Walt Whitman, e outra vertente mais negativa e cética com que mais se identificaram as obras de Poe, Hawthorne e Melville, e na qual mais se sentiu a presença do Romantismo Negro na literatura norte-americana. Este último será fundamental para entender a obra de Edgar Allan Poe e suas futuras projeções na obra de Tim Burton. Assim, revela-se essencial uma abordagem inicial do Romantismo Negro e do seu contexto histórico. Esta tendência literária e estética nasceu dos aspetos mais negativos da industrialização das sociedades, e posicionou-se contra os cânones revelando escritores com uma grande predisposição para a divulgação de temas sombrios e proibidos respeitantes à condição trágica do homem. O Romantismo Negro é, assim, um fenómeno artístico que inclui várias formas de representação estética, em que existe uma grande oposição às visões mais otimistas da existência humana, sendo marcado por tendências expressivas que transgridem antigas formas mais convencionais de expressão artística. Tudo isto levou alguns dos escritores, que lhe estão associados, a optarem por criações ligadas ao género Gótico, por estar este modo literário em maior sintonia estética e ética com as suas concepções do mundo mais pessimistas ou niilistas, e que os contos de terror de Edgar Allan Poe tão bem exemplificam.

O segundo capítulo aborda conceitos e modos estético-literários fortemente presentes em Edgar Allan Poe e Tim Burton, como o Gótico e o Grotesco, que se mostram fundamentais para o estudo das suas obras. Aqui observar-se-á que, sendo o Gótico um modo artístico muito difundido na atualidade, embora com raízes em antigos povos europeus e posteriores manifestações estéticas na época medieval, esta tendência estética conseguiu alastrar-se silenciosamente até encontrar uma posição de afirmação na literatura inglesa a partir do século XVIII. No caso do Gótico norte-americano, observar-se-á que esta tendência estética tem conseguido mostrar o outro lado da realidade cultural de um país, onde surgiu um escritor, como Edgar Allan Poe, que sempre revelou um grande poder de provocar sensações pavorosas nos seus leitores, ao introduzir pela primeira vez, na literatura norte-americana, os efeitos do terror psicológico e o tema da perversidade humana. Concluir-se-á, então, que o Gótico

perdura, assim, na contemporaneidade, associando-se a outros subgêneros, como o Grotesco, pois a arte contemporânea pretende libertar-se de certos cânones e tratar temas significativos para a atualidade. Sabendo que o Grotesco é um gênero que teve inícios na Antiguidade Clássica, tendo-se manifestado na cultura medieval, e nele se reconhecendo a associação de vários elementos contraditórios, observar-se-á que esta tendência estética tem criado um estilo com características extremas e, por vezes, bastante radicais, muito presentes na ficção norte-americana. Verificar-se-á, assim, que, na literatura norte-americana, o Grotesco é muito recorrente no denominado *Southern Gothic*, em que se incluem autores como William Faulkner, Flannery O'Connor, Carson McCullers e Eudora Welty. Porém, será na obra de Edgar Allan Poe que se encontram muitos dos antecedentes e das raízes do Grotesco Americano. Notar-se-á, igualmente, neste capítulo, que, ao publicar *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), Poe fundou o Grotesco como estética artística e literária com características bem específicas.

O terceiro capítulo desta dissertação foca-se na defesa da contemporaneidade da obra de Edgar Allan Poe, pois o reconhecimento atual da sua obra provém da sua significativa influência na literatura e no cinema contemporâneos, sendo a obra de Tim Burton um exemplo dessa herança cultural. Importante será aqui lembrar que Poe foi ainda considerado um precursor do Modernismo, devido à sua poesia, que introduz um sujeito poético mais consciente do processo criativo, e, por este motivo, o seu legado poético muito contribuiu para uma nova conceção da poesia moderna. Acrescentar-se-á ainda que a contribuição de Poe para o Modernismo se deveu à natureza transgressiva da sua obra, demonstrada através da associação ao Gótico e das suas ligações com o lado mais negro do Romantismo, o que o distinguiu dos seus contemporâneos, tendo contribuído para inovar o próprio modo Gótico. A sua obra teórica “The Philosophy of Composition” (1846) foi uma das que inauguraram a Modernidade. Além da denominada Literatura de Terror, o escritor foi também, como se sabe, um precursor dos gêneros Policial e Ficção Científica, tendo sido um autor que viveu à frente do seu tempo, pois as suas ideias estéticas e temáticas eram demasiado avançadas para a sua época. Assim, a sua obra distanciava-se da dos restantes escritores, pois não continha atos heroicos ou desfechos triunfantes, preocupando-se antes em escrutinar o espírito humano, penetrando nos seus medos mais profundos. Este facto dificultou, no entanto, a aceitação da sua obra por parte da crítica. Porém, Poe foi o autor que melhor compreendeu a América ao representar os grandes temores e obsessões da sua época, que adquiriram uma intemporalidade e uma atualidade surpreendentes.

Por último, o quarto capítulo dedica-se a observar, com maior detalhe, as influências da obra de Edgar Allan Poe no cinema americano, particularmente, no universo cinematográfico de Tim Burton. Esta parte inicia-se com os efeitos da obra de Poe no cinema de terror, pois têm-se revelado uma das principais influências do cinema de terror contemporâneo, constituindo-se numa das maiores heranças para os atuais realizadores deste género. Contudo, este capítulo foca-se, sobretudo, no cinema negro de Tim Burton, sendo a sua obra cinematográfica das mais marcantes na contemporaneidade. Salientar-se-á o facto de que, tal como aconteceu com a arte e a literatura do Romantismo Negro, Tim Burton também se tem distanciado dos cânones de Hollywood, ao inserir elementos fantásticos, góticos e grotescos nos seus filmes, abordando, como Poe, temas sombrios e construindo cenários macabros. Será igualmente sublinhada a forte influência do Expressionismo Alemão e do *Film Noir* na obra do cineasta americano, pois os seus filmes têm por base modelos do Fantástico, lidando simultaneamente com o medo e com referências do cinema de terror, tanto a nível da narrativa como da construção das personagens. No seu universo Gótico e Fantástico, encontram-se cenários sombrios que funcionam como fundo para o desenrolar da narrativa, concedendo-lhe um poderoso significado. Este último capítulo foca o tema central da dissertação, ou seja, a importância da obra de Poe para o universo cinematográfico de Tim Burton. Registrar-se-á, aqui, o facto de os filmes de Burton conduzirem os espectadores a universos góticos muito próprios da estética do cineasta, fortemente influenciada pela obra de Poe, como se torna evidente na curta-metragem *Vincent* (1982). Profundamente autorreferencial, esta obra será apresentada como exemplar desta influência, pelo facto de a personagem homónima do autor, Vincent Price (protagonista central das adaptações dos contos de Poe por Roger Corman), ser fascinada e obcecada pelo imaginário sombrio do universo criativo de Edgar Allan Poe, seu autor preferido, e do qual recita os versos do poema “The Raven” (1845), refletindo a preferência e influência literárias do próprio Tim Burton. Assim, sublinhar-se-á, neste capítulo, que a estética gótica, proveniente das leituras que Burton fez da obra de Poe, pode ser igualmente encontrada nos seus filmes. Como igualmente se observará, os próprios contrastes de claro/escuro, tão próprios do cinema expressionista, e as bandas sonoras dos filmes de Burton funcionam como um todo para provocar sensações de tensão, terror e catarse nos espectadores, o que parece mimetizar os mesmos efeitos provocados nos leitores pela estética ficcional gótica de Poe.

## Capítulo 1 - O Romantismo Negro de Edgar Allan Poe

O primeiro capítulo visa contextualizar a obra de Edgar Allan Poe. Deste modo, torna-se necessário abordar o Romantismo e os seus subgêneros, sendo que a obra de Poe surge durante a denominada *American Renaissance*, assumindo aquela traços do Romantismo Negro. Explicar-se-á em que consistiu este movimento, no que se focava e como alterou os valores e transformou as mentalidades da época. Será, assim, feito um levantamento das causas que desencadearam o surgimento de certas tendências românticas e de que modo estas novas ideias se refletiram na literatura e nas artes, fazendo-se também referência às obras que desencadearam a formação deste movimento e aos autores que lhe deram continuidade. Serão também mencionadas algumas considerações de teóricos sobre o Romantismo em geral. Será, então, pertinente referir as principais diferenças entre o Romantismo inglês e o Romantismo americano, identificando os principais autores americanos e as respectivas obras literárias que desenvolveram o gênero na América. Elucidar-se-á como a procura por uma identidade americana desvinculada das convenções europeias levou à criação de uma literatura americana repleta de especificidades e originalidades.

Foram encontradas marcas do Romantismo Negro europeu, nomeadamente na pintura, que inspiraram Edgar Allan Poe. Esta influência apresentou-se interessante e digna de ser demonstrada, pois permite observar como diferentes artes utilizam os mesmos temas do Romantismo Negro.

Certos ideais estéticos provenientes do Romantismo deram origem a subgêneros, como o Transcendentalismo americano e o Romantismo Negro, este último é essencial para compreender as obras estudadas, pois surge como oposição à corrente mais afirmativa dos princípios transcendentalistas, mais alheia às circunstâncias difíceis de uma época que originou uma importante corrente negra de escritores que a retratou, e na qual, Poe surge como expoente máximo. Assim, é fundamental explicar como estes autores se distanciaram do movimento Romântico inglês mais tradicional, assim como os temas e formas por si desenvolvidos permitiram inaugurar uma nova estética perpetuada pela intemporalidade de muitas obras. Seguidamente, serão mencionados autores e personagens influenciados pelo Romantismo Negro, mas posteriores ao movimento, dando, continuidade às suas ideias principais. Serão, assim, identificados alguns princípios herdados do movimento Romântico presentes na obra cinematográfica



de Tim Burton. Para concluir, tentaremos entender como estas ideias se perpetuam na atualidade.

### **1.1 - O Romantismo na Literatura e outras Artes**

O Romantismo iniciou uma revolução filosófica e estética, procurando salientiar tanto a subjetividade como a imaginação, e desenvolvendo o interesse pelas emoções e paixões, além de valorizar o sublime, o belo e o amor. As obras continham personagens corajosas e atuantes em que as qualidades humanas eram destacadas. As lendas serviam de inspiração a escritores, pintores e compositores.

Muitas das características do Romantismo, sobretudo do seu lado mais negro, estão presentes na obra de Edgar Allan Poe. Existe, igualmente, a permanência de algumas dessas características na contemporaneidade, podendo ainda ser encontradas no cinema de Tim Burton. Tanto a obra de Poe como a de Burton apresentam elevados graus de imaginação, dando grande destaque às emoções. Nos contos de Poe, as características do movimento são evidentes no estado melancólico das personagens e na representação dos seus impulsos irracionais e perversos, que revelam estados emocionais alterados. No cinema, Burton representa a sua herança romântica através de uma crítica às convenções sociais. Tal como os escritores românticos deram importância à imaginação e às emoções, Burton mostra uma grande preocupação em criar cenários imaginativos e emotivos. O cineasta confirma a importância das emoções nos seus filmes: “The image isn’t always literal ... but linked to a feeling” (Salisbury 2006: xii). Para Burton, é importante que a imagem se ligue a uma emoção e que não seja totalmente representativa, dando, assim, espaço à imaginação.

O Romantismo influenciou várias vertentes da sociedade e pronunciou-se contra o excesso de racionalismo da Ciência, focando-se sobretudo nas emoções, na intuição e na imaginação. Contudo, a essência deste movimento era preexistente, pois o espírito do Romantismo é muito antigo, indivíduo é que ainda não tinha a experiência deste sentimento por estar demasiado absorvido pela realidade. Era necessário que os seres humanos tomassem uma decisão relativamente à vida difícil que levavam. Esta revolução teve como resultado o início do Romantismo, que alterou valores e formas de percepção da realidade. Harko de Marr refere-se do seguinte modo aos primórdios do sentimento Romântico:

The spirit of romance is as old as language. There have been times of romance was feeble, as in the ascendancy of Rome. There have been times when the frame of the world rested not on facts, but on wonders, when life was hardly counted by days, when the mace of barbarism, beating on the rock of Roman civilisation, called forth a Spring of romance which still freshens all the literature of modern Europe (De Marr 1970: 1).

Também Mario Praz inovou ao afirmar que não existe uma oposição do Romantismo relativamente ao Classicismo, pois contrariamente a De Marr, que apresentou uma ideia de Romantismo mais histórica, Praz apresentou um perspectiva mais filosófica, defendendo que as ideias do Romantismo são demasiado complexas para se inserirem em rótulos. Este autor acredita que o Romantismo não era um estilo ou um conjunto de ideias, mas uma expressão artística proveniente da desobstrução do intelecto. De acordo com Praz, a agonia romântica parte da consciência da sua própria ilusão. A sua ideia mostra ser também romântica:

The epithet 'romantic' and the antithetical terms 'classic' and 'romantic' are approximate labels which have long been in use. The philosopher solemnly refuses to allow them, exorcising them with unerring logic, but they creep quietly in again and are always obtruding themselves, elusive, tiresome, indispensable; the grammarian attempts to give them their proper status, their rank and fixed definition, but in spite of all this laborious efforts he discovers that he has been treating shadows as though they were solid substance (Praz 1956: 1).

O Iluminismo defendia regras morais muito rígidas e, no começo da Modernidade, vivia-se de aparências, até que as emoções reprimidas reivindicaram o seu espaço na sociedade. A mudança dá-se com um movimento renovador como o Romantismo. No fim do século XVIII, as artes providenciaram uma revolta e mostraram, aos indivíduos da época, o que fora proibido nos meios sociais. Tudo aquilo que era intrínseco ao espírito humano e tinha sido rejeitado, regressou em força e interiorizou-se nas mentalidades debilitadas. Deste modo, o século XIX viu nascer uma nova forma de compreender e estudar a subjetividade, que influenciou a filosofia e permitiu o aparecimento das ciências sociais. Jerry Phillips sublinha a importância da subjetividade durante o Romantismo, pois acreditava-se que a verdade estava contida na percepção individual:

Philosophically, it meant that the idea of objective reality would give way to subjective experience; thus, all truth became a matter of human perception. In the art world, romanticism marked a fascination with the individual genius, and elevated the artist, philosopher, and poet above all others (Phillips 2006: 5).

O Romantismo dirigiu as atenções para desejos outrora ocultos, revelados por sensibilidades românticas e, posteriormente, estudados por Sigmund Freud, que os denominou de perversões. Já no início do século XVIII, quando o Iluminismo começou a aparecer, os escritores revoltavam-se contra a aristocracia e as normas sociais e políticas da época, dando mais importância ao papel do espírito, das emoções, da subjetividade, da natureza e dos instintos. A era romântica constituiu, assim, uma nova fase ao nível das artes, da literatura, da filosofia e da política, pois rejeitava os valores de outros movimentos, sobretudo dos científicos. Para Jerry Phillips, o Romantismo consiste no seguinte:

Romanticism asserted the power of the individual. Romanticism marked an era characterized by an idealization of the individual. Politically, the movement influenced democratic ideals and the revolutionary principles of social equality (Phillips 2006: 4).

A primeira ideia que surge associada ao movimento romântico é a das várias temáticas relacionadas com o amor, porém, não contempla os aspetos mais comuns deste. Associa-se sobretudo à fuga de uma sociedade repleta de regras que negava a existência de um universo espiritual. Os escritores e artistas escolhiam a natureza como centro do seu novo mundo, onde os sentimentos dominavam. O movimento abrangeu várias áreas, deu ênfase à emoção e tratou diversos temas a partir das artes. Os artistas revoltaram-se contra um período em que predominava a razão, transformando, assim, a forma como o homem ocidental se via a si próprio e ao mundo. Embora existam épocas em que o clássico era predominante, no final do século XVIII o Romantismo substituiu as tradições nas quais a razão se considerava uma forma de pensamento moderno.

Este movimento visava, então, revolucionar todas as áreas, desde a arte à política, de forma a fornecer alguns desbloqueios à sociedade industrializada. Muitos românticos acreditavam que a ciência e a razão destruíam a mente e o espírito humano. No entanto, inicialmente, a Europa não aceitou facilmente as ideias do Romantismo e entendeu-as como ameaças, tendo estas sido apenas mais desenvolvidas e aprofundadas pelas gerações seguintes.

O Romantismo teve início na Alemanha com o romance epistolar *Sorrows of Young Werther* (1774), de Goethe. A obra ajudou à formação do movimento por meio da criação de novas ideias na literatura. Posteriormente, esta corrente literária alcança a Inglaterra onde os principais nomes do movimento foram Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Byron e Keats. O Romantismo aparece apenas na América do Norte com Washington Irving e Ralph Waldo Emerson. A própria Independência Americana nasce de um espírito revolucionário alicerçado nas ideias de Thomas Paine, influenciadas por Rousseau. Esta influência veio a refletir-se também em obras de novos escritores que contrariaram os modelos científicos anteriores e trilharam o seu destino na literatura.

Comum aos escritores românticos foi também o uso de drogas. Múltiplas são as referências ao ópio, como em *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) de Thomas De Quincey. Os autores românticos acreditavam que estas lhes forneciam inspiração ao alterar o estado da consciência. Um bom poeta utilizava ópio, como referia Coleridge. O ópio passou de moda e foi substituído pelo absinto. A sua utilização excessiva deu maus resultados e, desde 1915, é proibido em França. No entanto, era o álcool que exercia o mesmo efeito sobre Poe, dependência que o conduziu à morte. No meio de tantos vícios e autodestruição, o escritor desenvolveu *delirium tremens*, acabando por se tornar no símbolo do poeta maldito.

Os escritores românticos davam maior valor à imaginação, pois consideravam-na libertadora, negando, assim, as imposições racionais da civilização, que acreditavam ser limitadoras da liberdade. Este período foi caótico, o que dificultou a criação de definições concretas. Jacques Barzun descreve o Romantismo do seguinte modo:

At its fullest, Romanticism cherishes both experience and tradition, both emotion and reason, both the Greco-Roman and the medieval heritage, both religion and science, both folk art and its cultivated offshoots, both formal strictness and the claims of substance, both the real and the ideal, both the individual and the group, both order and freedom, both man and nature. Its aim is inclusiveness, the recognition and placement of all experience as 'pro tanto' valid, and the creation of a livable cosmology for man at the high point of his complexity and self-consciousness (Barzun 1969: 379).

Já Stendhal, sintetizou o seu ponto de vista acerca do Romantismo do seguinte modo:

Romanticism is the art of presenting to people the literary works which, in the current state of their customs and beliefs, can afford them the greatest pleasure. Classicism, by contrast, presents them with the literature which gave the greatest possible pleasure to their great-grandparents (Raby 1982: 47).

De acordo com Stendhal, seria preciso coragem para se ser romântico. Os múltiplos conceitos dentro do movimento, assim como a sua atração pela novidade, pelo lado sombrio e pelo estranho no belo, deixaram a sua marca no vasto mundo da literatura.

O movimento romântico possibilitou, assim, a libertação da realidade, o que permitiu uma maior expressão individual através de emoções e sentimentos, além de uma evasão para outros mundos desconhecidos. A natureza aparece com novos contornos, deixando de ter um papel secundário nas narrativas e começando a ser venerada por artistas e escritores, que a utilizam para demonstrar os seus estados de espírito.

O Romantismo é considerado por muitos teóricos como uma revolução literária, uma vez que as suas doutrinas literárias e filosóficas colocavam o homem no centro de tudo, inclusive da arte. Houve uma grande manifestação de sentimentos e atitudes individuais, pois valorizavam o relato de experiências e ainda entendiam a natureza como uma revelação da verdade. Na sua procura pelo absoluto e transcendental, a natureza mostrava ser um melhor tema para a arte do que elementos de um mundo artificial. Sendo assim, o movimento romântico constitui-se por escritores e artistas que se contrapõem às regras limitadoras do Classicismo e se dirigem para o individual, centrando-se na experiência de modo a atingir o absoluto. Estes autores acreditavam, ainda, que os sentimentos conduziam à verdade superior, que não era possível de ser alcançada com o intelecto. Phillips aprofundou, do seguinte modo, as ideias principais do movimento Romântico:

Romanticism reflected a deep appreciation of the beauties of nature. For the romantics, nature was how the spirit was revealed to humankind. (...) Romanticism emphasized the importance of the subjective experience. The romantics believed that emotion and the

senses could lead to higher truths than either reason or the intellect could. Romantics supposed that feelings, such as awe, fear, delight, joy, and wonder, were keys that could unlock the mysteries of the world. The result was a literature that continually explored the inward experiences of the self. The imagination became one of the highest faculties of human perception, for it was through the imagination that individuals could experience transcendent or spiritual truths (Phillips 2006: 5).

Muitas Reminiscências do Romantismo estão presentes no filme de animação *Corpse Bride* (2005), de Tim Burton, que retrata uma pequena vila europeia do século XIX, século em que se inicia o Romantismo. O filme apresenta características relativas ao movimento romântico, como o conflito entre o bem e o mal, a presença do amor romântico, juntamente com elementos do Gótico e do Grotesco. Curiosamente, o mundo dos vivos é retratado de forma sombria e melancólica, enquanto o dos mortos revela ser mais animado e interessante. Embora com a presença de elementos góticos, esta peculiaridade corresponde à influência da obra de Poe no cinema de Tim Burton. O escapismo também se encontra presente no filme, sobretudo, quando Victor tenta escapar ao submundo, sendo esta uma personagem com características românticas, pois é representado como sendo solitário, introspetivo e sentimental. As personagens principais dos filmes de Burton apresentam um perfil romântico, são desajustadas, inocentes, apelam à compreensão do espectador e opõem-se ao resto da sociedade, como o próprio Burton afirma:

This weird, alternative character that's protecting, that's fighting off things on the world- and has mutated into something that's separate. I just see him as an outside character dealing with the world, in a heightened way (Breskin: 1997, 348).

## **1.2 - O Romantismo Americano da *American Renaissance***

Edgar Allan Poe foi um dos escritores mais importantes para o Romantismo Americano, pois é por sua influência que o designado Romantismo Negro atinge maior expressão na imaginação literária norte-americana.

Na tradição da Literatura Inglesa, em que um certo Romantismo Negro surge associado ao Gótico, este sempre teve maiores preocupações de crítica social, como em *Caleb Williams*, de William Godwin, em que se evidenciam conflitos entre personagens

de classes sociais opostas, perpetuando-se mais tarde esse mesmo interesse em *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Dracula*, de Bram Stoker. Daí que na Literatura Inglesa o vilão seja quase sempre pertencente a uma classe social elevada, possuindo uma cultura acima da média. Contudo, na Literatura Americana influenciada por esta corrente mais negra, o interesse sempre se centrou em protagonistas simples e vulgares, por vezes vítimas de estados psicológicos alterados, que se deixavam levar pelas emoções e pela própria intuição, permitindo ao leitor mais envolvimento no enredo. O período da *American Renaissance*, em que se encontram as primeiras influências do romantismo negro, é repleto de narrativas que muito contribuíram para a criação de uma identidade literária americana, dando origem a obras que, de acordo com Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel* (1960), são góticas na sua essência, sendo elas portadoras de marcas românticas negras, como *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne e os contos de Edgar Allan Poe.

Como se sabe, e por ausência de uma produção literária genuinamente americana, no início da formação de uma nova nacionalidade, que projetasse numa nova cultura uma certa especificidade e originalidade, os primeiros autores americanos teriam necessariamente de receber influências diretas de poetas e romancistas ingleses de grande referência na época. Na Inglaterra, o Romantismo iniciou-se no final do século XVIII tendo continuado até ao XIX, o que nos permite concluir que esta fase coincidiu com o período da denominada Renascença Americana em que os primeiros escritores que surgiam na América, estavam ainda sob forte influência do movimento romântico inglês. Contudo, a Literatura Americana assumiu especificidades genuínas através dos autores acima mencionados, tendo toda esta tradição americana sido iniciada com a ficção de Charles Brockden Brown, considerado o primeiro ficcionista americano.

O próprio conceito profundamente romântico de *American Dream* surgiu mais tarde, no início da criação da identidade americana. Baseado num ideal que não fazia distinção entre os indivíduos, e promovendo o espírito de igualdade, esta visão demarcava-se totalmente da forte estratificação social que promovia a diferença de classes então vigente no Reino Unido. O motivo deste apelo romântico pela igualdade de todos os indivíduos, tão defendido já anteriormente pela Revolução Francesa, deveu-se ao facto de os americanos terem sido originalmente constituídos por colonizadores provenientes de várias partes do mundo, o que dificultou a criação de classes sociais bem demarcadas. Todas as pessoas deveriam ter, assim, as mesmas oportunidades para

revelar o seu potencial, embora, infelizmente, estas ideias não se aplicassem aos nativos americanos e aos africanos. Em consequência, o período Romântico, na América, coincide com o início da formação de uma literatura e cultura profundamente sintonizadas com o espírito fundador da democracia americana, bem expresso em *Democratic Vistas* (1871), de Walt Whitman. Estes ideais simultaneamente democráticos e românticos iriam permitir à cultura e literatura norte-americanas proceder a um processo de libertação de tudo o que permanecia reprimido e afetava a psique americana, traumatizada por um passado de violência ligado à escravatura e ao extermínio dos índios. Se na literatura e nas restantes artes o Romantismo analisava a vida do homem e acreditava que a natureza constituía um modo de alimentar o espírito, sabe-se também que muitas obras ligadas a este movimento expunham o sofrimento e a violência implícita e explícita na história e sociedade americanas.

O período Romântico americano compreendeu os anos entre 1830 e 1870. Nesta época, assistiu-se à Revolução Industrial, o que levou a um desenvolvimento repentino a todos os níveis e gerou um progresso gigantesco. A população movimentava-se pelas maiores cidades como consequência deste desenvolvimento acentuado. Essas cidades aglomeravam-se de pessoas e as fábricas proliferavam. Estes acontecimentos conduziram a um isolamento, no meio natural, de uma parte da população. Conforme o desenvolvimento se intensificava, também as cidades se tornavam mais poluídas, o que levava a população a querer fugir deste problema. Os escritores também sentiram os efeitos deste intenso e rápido progresso, o que se tornou evidente nas suas obras. Muitos recorriam ao escapismo de forma a fugir a uma realidade insuportável e reconfortavam-se a imaginar uma melhor existência. Assim, muitas das personagens integradas no Romantismo americano sentiam um forte apelo pela natureza e pela procura de um mundo livre, silencioso e puro, onde a mente poderia ir além dos limites do pensamento e da imaginação. As produções filosóficas de Emerson, Thoreau e a poesia de Walt Whitman vieram, assim, responder a esse desejo pela via transcendental e pela liberdade.

Os americanos entusiasmaram-se com estas transformações e ideias de liberdade, a possibilidade de mudar de vida levou-os, assim, a rejeitar o racionalismo. Deste modo, os escritores focaram-se mais na imaginação e no individualismo, para se separarem das ideias europeias e encontrarem a sua própria identidade, reforçando a



importância do indivíduo e manifestando interesse na sua ligação à natureza e na libertação das crenças anteriores.

A necessidade de criar uma nacionalidade desvinculada da Europa influenciou fortemente o pensamento e a escrita norte-americana proporcionando, assim, a criação de um vasto número de obras literárias que marcaram a época. O que distanciou o Romantismo americano do inglês sempre foram, então, os temas e as formas inovadoras e originais que romperam e transgrediram certas convenções literárias. Contudo, os americanos não conseguiram evitar algumas referências europeias, sobretudo, aos poetas ingleses e à filosofia alemã, mas conseguiram transformar as influências, adequando-as a uma nova situação cultural. Phillips refere-se à força da tradição na criação de uma identidade americana desvinculada da Europa da seguinte forma:

Culturally, America also had uneasy ties to tradition. On the one hand, American artists, thinkers, and writers suffered greatly from what scholar Harold Bloom has called the “anxiety of influence.” Europe had a deep and complex cultural history. To ignore this history would be to reject a great deal that was good along with the bad. On the other hand, Americans were deeply suspicious of institutional authority and tradition. At the heart of all of its cultural movements, one can see the palpable pull between the simultaneous needs to invoke tradition on one hand and to rebel against it on the other. American writers wanted forms, themes, and a literary language that were completely new. At the same time, however, they could not help but be influenced by their “Old World” cultural heritage (Phillips 2006: 19).

Durante o período Romântico, Poe foi um dos escritores que mais inovou na América, apropriando-se de alguns elementos da tradição europeia e transformando-os à realidade americana. Na contemporaneidade, o cineasta Tim Burton pode ser considerado um legado do Romantismo americano, pois introduziu alguns aspetos do Romantismo Negro na sua peculiar obra cinematográfica, dando um grande contributo para o cinema americano. À semelhança do que aconteceu com Poe, Burton foi influenciado pelos mesmo aspetos do Romantismo europeu, mesmo após o seu fim, retratando-o em alguns dos seus filmes, como se pode observar em *Corpse Bride*.

### 1.3 - O Transcendentalismo Americano

A partir das ideias do Romantismo nasce na América um movimento filosófico e literário importante, o Transcendentalismo, formado em 1836 por um grupo de escritores e pensadores que se denominou *Transcendental Club*. Phillips explica o surgimento deste movimento da seguinte forma:

In 1836, in Concord, Massachusetts, a group of intellectuals convened to discuss the state of American thought, philosophy, art, education, and religion. The group met roughly over a four-year period and most often at the home of Ralph Waldo Emerson (1803–1882), a former Unitarian minister who had resigned his post in order that he might think freely, and not be bound by certain dogmas. (...) It was a motley group, and individual members disagreed on many issues. Nonetheless, all members shared a commitment to advancing the present state of philosophy, religion, and literature in America. Because of their interest in the ideas of Kant, which were “transcendent,” or focusing on matters beyond the material world and sense perceptions, the group came to be known as the Transcendental Club (Phillips 2006: 32).

A nível literário, este grupo de autores tratava de temas como as desigualdades sociais e a escravatura. Os transcendentalistas acreditavam no homem como centro espiritual de tudo o que existe no universo, uma vez que cada indivíduo continha um universo dentro de si, estando conectado com a denominada “Oversoul” a que Emerson muito se referiu nos seus ensaios. Enquanto as emoções constituíam o centro do movimento Romântico, a intuição constituía o centro do Transcendentalismo, e apenas por meio da experiência se adquiria conhecimento. Os escritores mais conhecidos do movimento foram: Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne e Margaret Fuller. M. H. Abrams e Geoffrey Galt Harpham criaram a seguinte definição de Transcendentalismo:

Transcendentalism was neither a systematic nor a sharply definable philosophy, but rather an intellectual mode and emotional mood that was expressed by diverse, and in some instances rather eccentric, voices (Harpham 2014: 409).

No período da Renascença Americana surgiram três grupos literários: românticos, transcendentalistas e românticos negros, que conjuntamente criaram um

gênero conhecido por Romantismo. Em todos estes autores observa-se o interesse da Literatura Norte-Americana em abordar a fuga do indivíduo a fatores repressivos da sua liberdade individual, buscando na natureza e no desconhecido essa libertação, ou refugiando-se no passado e valorizando a intuição mais do que o racionalismo. A busca de novas formas capazes de criar novos temas e personagens, transgredindo e subvertendo antigas convenções, era comum a todos estes autores que procuravam originalidade de expressão e uma literatura que refletisse uma identidade cultural especificamente americana.

#### **1.4 - O Romantismo Negro**

Edgar Allan Poe insere-se no denominado Romantismo Negro, sendo considerado o expoente máximo deste movimento, pois as suas ideias transgressoras demonstraram ser bastante avançadas para o seu tempo, tendo contribuído posteriormente para o surgimento do Gótico contemporâneo.

O Romantismo Negro consistiu num fenómeno literário e estético em que poetas, escritores e artistas se opuseram aos cânones da escrita e das formas de expressão artística mais convencionais. Grande parte dos escritores e artistas deste estilo tinham uma predisposição para os temas mais sombrios com elementos do Grotesco. Especialistas e historiadores supõem que este subgénero obteve notoriedade devido a uma reação social, pois a sociedade tornava-se cada vez mais mecânica, industrializada e desumanizada. Neste contexto, os escritores preferiam escrever histórias de terror, por vezes inspirados pelas tragédias humanas. G. R. Thompson define o Romantismo Negro do seguinte modo:

Peckham argues that Romanticism can be defined as the revolt of the European mind against a static-mechanical concept of the world, and the rebel's subsequent acceptance of belief in a world of dynamic organicism. Negative Romanticism is the term Peckham proposes to describe the outlook of those who have rebelled against static mechanism but not yet arrived at faith in organicism (Thompson 1974:109).

A pintura desenvolvia durante o Romantismo Negro serviu decerto de inspiração para Edgar Allan Poe, nomeadamente, a pintura do artista suíço Henry Fuseli, caracterizada por uma estética enigmática e obscura que envolve as suas obras em

grandes mistérios. A sua obra pictórica *The Nightmare* (1781) inspirou Poe na criação da sua obra literária. A obra de Fuseli apresentou ao público um mundo sobrenatural, onírico e aterrador, o que originou profunda controvérsia no ano de 1781. Anos mais tarde, Poe retorna aos mesmos temas para a criação da sua obra. Essa inspiração encontra-se no poema “The Sleeper” (1831), baseado na pintura de Fuseli. Este poema comprova a influência do artista no imaginário negro e romântico de Poe. A pintura de Fuseli intitulada *The Nightmare* e o poema “The Sleeper” de Poe associam-se não apenas pelo título, mas também por tratarem temas, como os horrores noturnos, com os quais se debatem jovens mulheres com fins trágicos. Embora sejam artistas diferentes, ambos recorrem a elementos negros e oníricos, concebendo uma estética romântica ligada ao lado negro da mente humana. O verso do poema de Poe, “All Beauty sleeps!-and lo! where lies/Irene, with her Destinies!”, descreve uma cena semelhante ao quadro, evocando as Parcas, os demónios de *The Nightmare*, pois ambas as obras estão ligadas pelo mesmo tema da fatalidade do destino. A cortina de dossel que ondula pavorosamente, os fantasmas e as sombras que se erguem e caem são referências ao quadro, em que se observam sombras pavorosas e movimentos angustiantes. A descrição da figura feminina de Poe é idêntica à da pintura de Fuseli, pois ambas contêm os mesmos elementos, como as vestes estranhas, a palidez, a beleza, o corpo sobre a cama, que remetem para um silêncio profundo, além da atmosfera negra e sobrenatural que as envolve.

Encontra-se ainda uma referência ao quadro *The Nightmare* no conto “The Fall of the House of Usher” (1838), de Poe, que novamente comprova o contacto com a obra do pintor. No conto, o narrador refere-se aos quadros de Fuseli, na casa de Roderick Usher, da seguinte forma:

For me at least--in the circumstances then surrounding me--there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvas, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli (Poe 2012: 304).

Na segunda versão do quadro de Fuseli, a criatura que se encontra sentada no peito de uma mulher contorcida por pesadelos tem orelhas de gato. Talvez por este motivo, exista, no conto “The Black Cat” (1843), embora menos evidente, uma alusão ao *The Nightmare*:

I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of the thing upon my face, and its vast weight — an incarnate Night-Mare that I had no power to shake off — incumbent eternally upon my heart! (Poe 2012: 535).

A figura do poeta maldito surgiu com o Romantismo Negro. Este termo definia os poetas que desdenhavam as normas sociais e morais, pois expressavam os seus sentimentos de enorme fascínio pela morte, pela degradação e decadência da sociedade. No início do Romantismo Negro foi também marcante a obra de Marquês de Sade pelo seu poder de exaltar o mal e o sofrimento como fontes de prazer. A figura da mulher fatal aparece associada a este movimento, sendo muitas vezes vista como um ser maligno que conduz à destruição, pois as personagens românticas eram, neste aspeto, invertidas. Outras personagens tratadas neste movimento possuíam mentes perturbadas e perversas com tendência para cometerem crimes.

O Romantismo Negro atingiu a potência máxima na poesia com Charles Baudelaire, um dos autores mais importantes do seu tempo, considerado um poeta maldito fortemente influenciado pela obra de Poe.

Os autores românticos voltaram-se para a natureza na procura de sabedoria, porém, na América, autores como Edgar Allan Poe pretendiam encontrar respostas mais complexas, centrando-se em pontos de vista muito mais individualizados, sem ignorar os padrões coletivos, de que por vezes se afastavam, pois as suas narrativas contrariaram muitas utopias geradas pelo *American Dream*. A questão é que ninguém como Poe refletiu sobre o conceito de *perversidade inata*, proveniente da pesada herança puritana que tanto determinou a génese cultural americana. É que, segundo essa doutrina Calvinista, o homem era um ser definido à nascença pelo pecado original transportando-o até ao fim dos seus dias como uma fatal maldição, o que inevitavelmente criou uma visão profundamente pessimista da existência que muitos destes autores, ligados ao Romantismo Negro, representaram e até exorcizaram nas suas ficções inevitavelmente ligadas a temáticas, atmosferas e personagens góticas.

Relativamente ao pecado original e à ambiguidade trágica da natureza do homem, Joyce Carol Oates menciona em *American Gothic Tales* (1996) o seguinte:

How uncanny, how mysterious, how unknowable and infinitely beyond their control must have seemed the vast wilderness of the New World, to the seventeenth-century Puritan

settlers! The inscrutable silence of Nature the muteness that, not heralding God, must be a dominion of Satan's; the tragic ambiguity of human nature with its predilection for what Christians call "original sin", inherited from our first parents, Adam and Eve. When Nature is so vast, man's need for control – for "settling" the wilderness - becomes obsessive. And how powerful the temptation to project mankind's divided self onto the very silence of Nature (Oates 1996: 2).

A verdade escondida acerca da realidade da perversidade humana não poderia permanecer oculta por muito mais tempo, tendo Poe sido um dos primeiros a abordá-la na literatura, o que lhe mereceu mais tarde o reconhecimento de autores como Baudelaire, e a associação com vários universos artísticos nos quais o lado mais negro do ser humano é revelado.

O Romantismo Negro surgiu neste contexto, tendo-se tornado num dos subgêneros mais célebres da Literatura Norte-Americana, devido à quantidade de elementos contraditórios que se combinam de um modo perfeito para criar ficções nas quais o sobrenatural, o estranho, o insólito, o terror psicológico e o Grotesco estão presentes para dar origem a enredos perturbadores e inquietantes. Este movimento caracterizava-se pela expressão do mal, do pecado, da culpa, do sobrenatural, da loucura, tendo-se constituído como forma de oposição ao Transcendentalismo, pois alguns românticos consideraram o Transcendentalismo demasiado otimista. Embora influenciado pelo Transcendentalismo, o Romantismo Negro americano não acolheu bem a suas ideias. O movimento Transcendentalista acreditava na essência espiritual do homem e na sua capacidade para transcender o físico. No entanto, o Romantismo Negro é muito menos otimista. O Romantismo definia-se pela força da emoção e da imaginação, contudo, a realidade mostrava-se mais negra em comparação com certos ideais imaginados. Diferentemente da vertente mais otimista do Romantismo, o Romantismo Negro integrava escritores e artistas que acreditavam profundamente na aptidão inata dos seres humanos para praticar o mal, a que Poe denominaria "impulso perverso". Se os românticos menosprezaram o comportamento maligno e sociopata da humanidade, já os românticos negros sentiram o dever de lembrar ao mundo as ações perversas do homem, revelando a ambivalência e dualidade do carácter humano em personagens frequentemente psicóticas e grotescas. A definição de Romantismo Negro, apresentada por G. R. Thompson, é a este respeito esclarecedora:

The word *Romantic* usually evokes an ideal world, infused with internal energy and dynamically evolving toward a yet higher state, in which the single, separate self seeks unity with Nature, itself, symbolic of the aesthetic harmony of the cosmos. Adding the adjective *Dark* may evoke an image of the lonely, isolated self, pressing onward despite all obstacles while either indulging or struggling with an internal evil, the very conflict source of energy (Thompson 1974: 1).

No Romantismo Negro existe a ideia de que apenas através da intuição se pode ter acesso à realidade. Assim, as personagens retratadas eram quase sempre perversas e autodestrutivas, desconectadas do divino, sendo seres errantes à deriva de si próprias. Tanto a vertente mais positiva como a mais pessimista do Romantismo acreditavam que a natureza era uma força espiritual. Porém, sob a perspectiva do Romantismo Negro, esta revelava-se maligna, pois, quando a Natureza é representada de forma autêntica, surge uma verdade pessimista e angustiante. Contudo, ambas as vertentes estavam convictas da força da intuição e da emoção. Acreditavam que o raciocínio lógico era insuficiente para exprimir os enigmas da vida e destacavam, por isso, os mistérios impossíveis de serem explicados pela lógica e pela razão, ao mesmo tempo que salientavam elementos trágicos. A forma como o Romantismo Negro representava o mal dos homens era uma homenagem às superações das dificuldades da vida, muitas vezes ignoradas por certas produções literárias mais idealizadas e afastadas da autenticidade existencial. No que diz respeito ao imaginário, o Romantismo Negro encontra múltiplas semelhanças com a Literatura Gótica. A ficção gótica incorporou muitos dos elementos do Romantismo Negro, como o horror e o conceito de *romance*. Os escritores ligados a este subgénero literário anteciparam desde muito cedo temas e personagens que preocupariam a nossa contemporaneidade, como a incerteza do destino humano, o medo do outro e a sua consequente exclusão. Nas suas narrativas mais negras expunham os excluídos da sociedade e questionavam a natureza incerta da humanidade, levando os leitores a interrogarem-se se esta teria salvação ou se seria conduzida a uma destruição inevitável.

Conclui-se, então, que, apesar da pouca notoriedade, outros subgéneros do romantismo emergiram, como é o caso do Romantismo Negro, em que os seus autores tinham uma conceção do mundo muito mais obscura e complexa. Assim, vários autores procuraram regressar à estética consolidada na sublimidade da natureza. Os horrores da guerra, provocados pela Revolução Francesa e posteriormente por Napoleão, conduziram a este movimento estético que analisava o lado mais sombrio da condição

humana. O fascínio pelo mal, o estranho, o mórbido, a morte, as superstições e marginalização social levaram os autores desta época a explorar extremos emocionais nas suas obras. Os autores mais representativos do Romantismo Negro, no século XIX, além de Poe, foram Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Estes autores sondaram os recônditos mais negros da mente. As suas narrativas eram preenchidas pelo medo, o pecado, a culpa e a tragédia, sendo que as suas personagens apresentavam personalidades desintegradas. Deste modo, o Romantismo Negro veio inaugurar uma nova dimensão da estética romântica, que procurou abordar formas e temas até aí pouco explorados, através da representação dos medos e pesadelos próprios de uma natureza humana que continha mistérios insondáveis. Por este motivo, eram necessárias formas de representação que revelassem a sua autenticidade e que expusessem o seu lado mais negro. Procedeu-se, assim, a uma recusa dos cânones do Classicismo e do Iluminismo e promoveu-se o interesse pelo irracional e pelo inconsciente humano, que mais tarde Sigmund Freud aprofundaria nos seus estudos em Psicanálise.

Contestando radicalmente os excessos da Revolução Industrial, os autores ligados ao Romantismo Negro angustiaram-se com as forças dominantes da industrialização e mecanização sobre os indivíduos, pois temiam a padronização e automatização da vida dos seres humanos, assim como a deterioração das paisagens provocadas pelo rápido crescimento dos meios urbanos. Os poetas e artistas, inconformados e com um espírito insubordinável, foram para a frente com as suas ideias e percorreram caminhos proibidos ao tratar de temas como o sobrenatural, o esoterismo e o satanismo.

Após o seu fim, o Romantismo Negro continuou a ser importante para as criações artísticas posteriores, sobretudo, no cinema. Os monstros e vampiros como Frankenstein ou Drácula nasceram no período do Romantismo Negro, que passou a fazer parte do que se denominou de *Gótico*. As recriações artísticas destas figuras góticas e lendárias na literatura são atualmente inumeráveis. O terror intrínseco dos seres humanos, como o medo da morte e dos mortos, revela-se na constante criação de assombrações, fantasmas, mortos-vivos e almas penadas. A figura de Drácula, proveniente da obra de Bram Stoker, simboliza o que não morre, o que vive do sangue e contamina os outros, tendo originado todas as histórias de vampiros contemporâneas, embora John Polidori já tivesse escrito o clássico menos conhecido, *O Vampiro* (1819). O monstro criado por Victor Frankenstein constitui outra figura simbólica, sendo



construído por um humano a partir de outros restos mortais, procurando dar vida à matéria inanimada, recriando assim o mito da criação, tendo-se a respetiva obra revelado pioneira no género de ficção científica. O problema da dupla personalidade surge em *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, narrativa que foi influenciada por vários mitos que se centravam em irmãos de personalidades opostas. Estas duas últimas figuras lendárias da Literatura Gótica abordam temas intemporais relacionados com a ciência, sendo as suas principais personagens cientistas, como Dr. Van Helsing, Dr. Victor Frankenstein e Dr. Jekyll, acabando este último por ser vítima da própria experiência científica, o que bem revela as intenções destes autores em exporem as perversões da ciência e os excessos do racionalismo.

As personagens deste género literário habitam igualmente o cinema contemporâneo, podendo ser encontradas ao longo da filmografia de Tim Burton, como em *Edward Scissorhands* (1991), em que a personagem principal é o resultado da criação de um cientista excêntrico. A sua curta-metragem *Frankenweenie* (1984) é inspirada diretamente na obra *Frankenstein*, de Mary Shelley. A narrativa centra-se num cientista, também chamado Victor Frankenstein, que perde o seu cão num acidente, tentando ressuscitá-lo através de experiências científicas idênticas às obra de Shelley. Nestas personagens encontra-se um possível destino pouco utópico para a humanidade, sendo este o reflexo da Revolução Industrial e da sobrevalorização da ciência e da tecnologia. Estas obras expõem perigos atuais, como o descontrolo na utilização das novas descobertas, que assustam os humanos ao possibilitar experiências impensáveis. Verifica-se, assim, que mesmo após a sua época, o Romantismo Negro continua a ser uma corrente interminável de ideias e influências.

Os efeitos negativos da industrialização, o impulsionamento das sociedades para a Modernidade, a mecanização e a guerra vieram a desencadear, na literatura, o aparecimento de vozes críticas que alertaram para inúmeros perigos presentes e futuros. Assim, o Romantismo Negro não ficou limitado à sua época, terminando definitivamente no séc. XIX, pois outras crises e catástrofes sociais surgiram, o que se confirmou nos conflitos que originaram as duas Grandes Guerras, à medida que os sentimentos de isolamento do homem se aprofundaram.

Relativamente à intemporalidade dos temas do Romantismo Negro e pela existência de várias correntes de pensamento ao longo das épocas, H. P. Lovecraft

reflete sobre a importância de relacionar o conhecimento, pois crê que a humanidade falha neste aspecto, acreditando o autor que tudo está interligado e que negar essas ligações conduzirá a um panorama de horror que poderá levar a humanidade à loucura ou ao regresso a uma nova idade média:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age (Lovecraft 2008: 335).

Atualmente, a sociedade americana encontra-se imersa em diversos medos, como o do rápido avanço tecnológico, que, para além do seu lado construtivo, aliado à ideia de progresso, transporta também um lado destrutivo. Os efeitos negativos oriundos da aplicação perversa do conhecimento científico são ainda utilizados como tema em muitas narrativas distópicas literárias e cinematográficas recentes, o que demonstra bem a atualidade dos efeitos de algumas temáticas e preocupações éticas do Romantismo Negro no Gótico americano contemporâneo.

## **Capítulo 2 - O Gótico e o Grotesco: sua importância nas obras de Edgar Allan Poe e Tim Burton**

O Gótico e o Grotesco são dois dos conceitos estético-literários que maiores afinidades possuem com a obra literária de Edgar Allan Poe e o universo cinematográfico de Tim Burton. A contextualização histórica e o levantamento das principais características destes estilos permitirão a sua identificação nas obras estudadas. Veremos, ainda, os temas que tratam e como têm vindo a evoluir estes conceitos. Serão referidos os primeiros escritores góticos americanos e as obras embrionárias do género.

Na tentativa de compreender a originalidade que define o Gótico americano, analisaremos as diferenças entre este e o seu homólogo inglês, tendo em consideração os pensamentos dos teóricos sobre o tema. Além disso tornar-se-á indispensável mencionar alguns dos estilos com que o Gótico se relaciona e a forma como os temas tipicamente góticos são apresentados na atualidade, pois este modo literário e estético tem evoluído muito ao longo dos tempos.

Na contemporaneidade, o Grotesco surge como um género recorrente na Literatura norte-americana, com raízes na obra de Edgar Allan Poe. De igual modo, notaremos também que tanto as produções cinematográficas como literárias de Burton se definem pela presença do Gótico e do Grotesco. Assim, estes conceitos estético-literários são fundamentais para a compreensão da peculiar estética de Tim Burton.

### **2.1 - O Gótico**

O Gótico está presente em grande parte da obra de Edgar Allan Poe e do universo cinematográfico de Tim Burton. Assim, torna-se fundamental uma abordagem inicial às origens deste modo literário e estético e à sua evolução de forma a compreender as suas características contemporâneas, iniciadas, sobretudo, por Poe na literatura e perpetuadas no cinema contemporâneo por Tim Burton.

O termo “Gótico” tem as suas origens em povos bárbaros germânicos, os Godos, que no século II a.C. habitavam as costas do Báltico. Com o surgimento do

Renascimento e do Iluminismo, este termo era utilizado como referência a tudo o que correspondesse à época medieval, entendida como a Idade das Trevas, associada à ignorância, à crueldade e às superstições. Deste modo, “Gótico” era um termo relacionado com algo negativo e com sentido pejorativo.

Por volta do século XII, surge o estilo Gótico na arquitetura, que se desenvolve até ao século XVI. Era um estilo que exprimia o sentido da fé católica e pretendia criar locais onde a presença de Deus se fizesse sentir, ao mesmo tempo que inseria simbolismos pagãos. Na Idade Média este estilo estético tinha o propósito de produzir uma atmosfera mágica com elementos sobrenaturais, criando, assim, uma sensação de terror por se estar perante um poder maior. Esta conceção introduziu-se na Literatura Gótica, provocando um cruzamento entre a perspectiva artística e literária, cuja ligação produziu novas e mais expressivas sensações de terror e deslumbramento. Já na época medieval, paralelamente aos temas religiosos, existiam narrativas fantásticas e sombrias de tradição oral. Estas lendas continuaram vivas na memória coletiva e foram exploradas por diversos autores. Durante o século XVIII, enquanto o romance se fixava como género literário, alguns autores desenvolviam, paralelamente, um interesse pelas tradições medievais orais, como forma de contrariar as ideias iluministas. Elementos do universo Fantástico, que posteriormente seria considerado Literatura Gótica, já se encontravam na Literatura Medieval.

Contudo, no século XVIII, surgem alguns embriões do que viria a ser o Gótico, com a *Graveyard School of Poets*, em Inglaterra, onde poetas, como Edward Young e Thomas Parnell, produziram poemas sobre a morte e a vida após a morte, como os espíritos noturnos. Foi o século do revivalismo Gótico, considerado o oposto do clássico. Os romances góticos cultivaram o terror, o sobrenatural, o grotesco, o mistério e os aspetos mais medievais, associando-os em combinações muito originais. Tobias Smollett, em *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), introduz alguns elementos góticos na sua obra. Porém, somente com *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, é que a Literatura Gótica se afirma como género. Esta obra exerceu forte influência nas subsequentes, sendo a partir dela que o terror, o macabro e o sobrenatural passam a ser entendidos como elementos relevantes de ficção gótica. Porém, o inconsciente não fazia parte da obra de Walpole, pois o Gótico aparecia nas atmosferas terríficas conseguidas através de uma reconstituição de um tempo distante, como o do universo medieval. Os elementos do romance gótico na Inglaterra do século XVIII eram a magia, os fantasmas, os castelos e os sonhos premonitórios, e era ainda

utilizada a perversidade de forma a engrandecer a virtude. Seguiram-se vários autores que tiveram por base o romance de Walpole, como Clara Reeve com o romance *The Old English Baron* (1777).

No século XVIII, em que predominou o Racionalismo, as contradições do romance gótico encontravam-se no sobrenatural. Ann Radcliffe encontrou a solução ao justificar o sobrenatural por motivos naturais. Com Radcliffe, efetiva-se o terror gótico, as narrativas tornam-se góticas pelo cenário e existe uma maior aproximação temporal aos leitores do seu tempo. Matthew Gregory Lewis e o seu romance *The Monk*, publicado em 1796, dá ao género uma violência feroz e detalhes macabros, concretizando com maior ênfase muitos dos aspetos próprios do horror gótico. Lewis é a figura mais importante da influência da escola gótica alemã em Inglaterra, em que a preocupação com a virtude não existe, o que dá lugar a formas de terror mais intensas.

A Literatura Gótica foi pouco reconhecida no passado, no entanto, o interesse pela ficção gótica tem vindo a aumentar, pois muitas das ideias revelam-se agora atuais. Na América, Charles Brockden Brown foi o primeiro difusor da Literatura Gótica. Os locais das suas obras eram mais familiares, embora com a mesma essência gótica. Posteriormente, o imaginário gótico aparece nas obras de Hawthorne, Melville e Edgar Allan Poe, nas quais adquire novos contornos. Fred Botting define o Gótico como uma escrita de excesso:

Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres – gloomy and mysterious have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. In the twentieth century, in diverse and ambiguous ways, Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values (Botting 1996: 1).

O Gótico pode ser considerado um modo, uma vez que perpassa uma infinidade de esferas. Por ser um conceito aberto, que trata diversas temáticas e visões, não se mostra como um género fixo ligado a uma categoria literária mais restrita, mas como um modo que abrange as perspetivas do mundo por ele abordadas. Angela Carter dá a sua noção do Gótico como modo da seguinte forma:

But all excess tends toward abstraction, and the Gothic mode tends to make abstractions from romanticism. It deals directly with the imagery of the unconscious - mirrors, the externalized self, the world under the moon, automata, haunted forests, forbidden sexual objects. Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its style tends to be ornate, unnatural — and thus operates against the perennial human desire to believe the word as fact. And like psychoanalysis — which projects the Gothic idea of the Primal Crime, parricide and mother-incest (which, curiously enough, always seem to be the same thing) as the model of all human experience — it does not draw any moral lessons from the imagery. The moral lessons, perhaps, are implicit in the imagery. But it retains a singular moral function: that of provoking unease (Carter: 1975: 134).

Em *The Literary Fantastic - From Gothic to Postmodernism* (1990), Neil Cornwell, no capítulo intitulado “Tripping the Light Fantastic: from Frankenstein to Dracula”, caracteriza o Gótico como modo, capaz de transcender as limitadoras definições dos géneros. Para o efeito, Cornwell cita o artigo de Alastair Fowler, “The Life and Death of Literary Forms” do seguinte modo:

The gothic novel or romance (*The Old English Baron*) yielded a gothic mode that outlasted it and was applied to forms as diverse as the maritime adventure (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), the psychological novel (*Titus Groan*), the short-story (Isak Dinesen) and the detective story, not to mention various science fiction genres (not wholly unpredictable, these last, in view of Mary Shelley’s *Frankenstein*) (Fowler 1990: 92).

O Gótico consegue construir um determinado tipo de fascínio através de temas sombrios e assustadores, que levam os leitores a tirar prazer deste modo literário. Segundo William Patrick Day:

The fear, anxiety, terror and dread that are both the subject and effect of the Gothic are not, then, free-floating thrills but reflect the essential insecurities of nineteenth-century readers. At the heart of the novels intended to provide escape and entertainment, nineteenth-century readers came face to face with the very thing from which they were trying to escape. The great power of the Gothic stems from its capacity to transform these fears into pleasure. (Day 1985: 5)

Day considera a narrativa gótica uma subversão do romance tradicional, por inverter as convenções. Para o autor o Gótico afirma-se na literatura como uma perspectiva anti-convenção da realidade, ao inverter um conjunto de temas, que se refletem como

medos intrínsecos ao homem. A metamorfose e a duplicidade permitem ao Gótico inverter as categorias mais comuns e utilizadas, assim, surge uma narrativa onde “The protagonists find themselves in a world created by the circle of their own fears and desires, in a state of enthrallment, both thrilling and destructive, to the Gothic world” (Day 1985: 4)

O tema da perversidade humana, por um longo período obscurecido pelos ideais do *American Dream*, passou finalmente das trevas à luz, atingindo nas obras de Poe a sua expressão máxima. E, como se sabe, a consciência de uma deformação do espírito humano, que surge na obra de Poe, encontra nas obsessões e paranoias da nossa atualidade um profundo eco, cujo alcance o autor americano nunca poderia ter imaginado.

O Gótico continuou, assim, a existir no século XX, tendo contaminado outras literaturas e diversos meios artísticos como o cinema e as artes plásticas, dando origem a novas subculturas. O Gótico chega ao século XXI já transformado e adaptado a novas culturas, porém sem perder sua essência: o terror, o horror, a psicologia do medo e continuando a desafiar a racionalidade e a lógica.

De acordo com Maria Antónia Lima, o Gótico é de natureza paradoxal e complexa, confrontando-nos com questões mais profundas como a perversidade humana:

Um dos aspectos mais interessantes do Gótico reside na sua ambiguidade epistemológica e moral, que nos faz interrogar acerca do nosso conhecimento da realidade, da vida e da morte, acerca do universo e de Deus. A sua natureza paradoxal far-nos-à confrontar permanentemente com o que sabemos sobre o bem e o mal, ou com as dúvidas acerca do nosso destino. Interrogações que poderão também incidir sobre os constrangimentos da civilização e os excessos da liberdade, ou se em nós existe uma perversidade inata da qual ninguém conseguirá escapar (Lima 2008: 30).

## 2.2 - O Gótico Americano

Na Inglaterra, durante a época Vitoriana, o Gótico perdeu importância devido à seriedade com que foram praticadas as ideias iluministas. Contudo, no fim do século XIX, ressurgiu na literatura inglesa. O Gótico inglês tinha um alcance mais social e centrava-se no terror físico e espiritual, já o Gótico americano focou-se mais no terror psicológico e moral, afastando-se, assim, nas ideias e temas, do Gótico inglês, porém mantendo a mesma estrutura e técnica. Teresa Goddu refere-se ao Gótico americano do seguinte modo: “When modified by American, the gothic loses its usual referents. (...) As a critical category, the american gothic lacks the self-evident validity of its british counterpart.” (Goddu 2000: 265)

O Gótico não é apenas uma presença da Europa na América, pode provir da realidade de um país, como no caso do Gótico americano. Relativamente à realidade americana, Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel*, considera-a “generally dark and destructive and, as in good Gothic, they impose terrible pressures on mind, logic, and human sensitivity” (Bradbury 1992: 245).

Goddu refere os fatores que contribuíram para definição do Gótico americano:

Several factors contribute to the uncertain status of the American gothic. Unlike the British gothic, which developed during a definable time period (...) the american gothic, one of several forms that played a role in the development of the early American novel, is less easily specified in terms of a particular time period or group authors. There was no founding period of gothic literature in America, and given the critical preference for the term *romance*, few authors were designated as gothicists. Even when authors such as Edgar Allan Poe or periods such as the twentieth-century Southern Renaissance are associated with the gothic, they reveal the difficulty of defining the genre in national terms: the American gothic is most recognizable as a regional form (Goddu 2000: 265).

A obra de arte de Grant Wood intitulada *American Gothic* (1930) é um exemplo das características muito particulares do Gótico americano. A obra retrata um casal de agricultores do Midwest americano, e, em segundo plano, uma casa de estilo gótico. Esta representação pintada ao estilo da arte regionalista americana retrata a vida rural no Sul da América, local onde se encontra a génese do Gótico americano. A figura do casal



evidencia traços do Puritanismo e representa aspetos negativos da realidade americana, pois as duas figuras humanas demonstram emoções reprimidas e mentes atormentadas pelo passado. William Gaddis escreveu uma obra intitulada *Carpenter's Gothic* (1985) que se pode relacionar com o quadro de Wood, por esta obra revelar através das suas personagens mais neuróticas, o lado sombrio da mente, funcionando a casa como uma projeção da realidade profunda da América.

O Gótico americano adquiriu contornos mais sólidos com escritores que se preocuparam em criar, através deste modo literário, uma identidade nacional. Ao contrário da Literatura Gótica inglesa, que é tida como algo à parte, a ficção americana construiu-se a partir do Gótico. Nathaniel Hawthorne e Poe foram autores que trabalharam e desenvolveram o modo dando continuidade à grande tradição do Gótico. A ligação de Hawthorne com o Gótico provinha de uma herança de família. O seu bisavô, John Hathorne, foi o juiz dos processos de caça às bruxas na cidade de Salem em 1692. O autor teve conhecimento da sua herança, o que influenciou a sua obra, caracterizada por uma procura das origens e crítica ao Puritanismo no início da constituição dos Estados Unidos como um país independente. Em Hawthorne, o passado é determinante do presente, e, por esse motivo, deve ser recuperado e analisado. Deste modo, aparecem lendas e factos extraordinários, impossíveis de serem explicados e que tornam o passado de difícil apreensão. Assim, desta noção angustiante surgiram as suas narrativas góticas determinadas pelo terror da culpa de um passado inquietante. A obra de Hawthorne foi absorvida por Poe, que deu, assim, início à criação da sua bibliografia, que ficou conhecida por introduzir o conto moderno. A obra de Poe difere da de Hawthorne, pois criou uma escrita com a intenção de provocar efeitos no leitor, a que o autor denominou “unidade de efeito” e cujo processo criativo ficou bem explícito em “The Philosophy of Composition” (1846). Poe pretendeu retratar a instabilidade e a incerteza da realidade ao impressionar, surpreender, e petrificar o leitor, para este se sentir incapaz de suspender a leitura, ainda que o texto seja tormentoso e repleto de terror e horror. Daí que o autor tivesse preferido o conto, por este ser uma narrativa mais curta onde essa unidade de efeito não se perderia. Os contos mais extensos, como “The Murders in The Rue Morgue” (1841) prendem o leitor de forma a lê-los de uma só vez. Por este motivo, os seus contos ainda hoje impressionam os leitores. Deste modo, A Literatura Gótica adquiriu novos contornos nos Estados Unidos com Hawthorne e Poe,

tendo influenciado outros autores contemporâneos como Howard Phillips Lovecraft e Stephen King, construindo-se uma tradição gótica norte-americana.

### 2.3 - O Gótico Contemporâneo

A arte contemporânea tem procurado cada vez mais ampliar os seus limites, tendo-se desprendido dos seus cânones e focando-se mais em princípios com maior significado para a atualidade, desde os temas mais comuns aos mais estranhos. Embora o termo Gótico seja antigo, a arte contemporânea aplica-o em obras artísticas que envolvam a morte, o estranho, comportamentos desviantes, o sobrenatural, ambientes agonizantes e cenas de terror. Atualmente, o Gótico mistura-se com vários elementos, desde o medievalismo ao Romantismo passando pela ficção científica, romance vitoriano, *steampunk* e outras subculturas góticas sem se importar com as contradições provenientes destas junções. Esta ambiguidade não prejudica o Gótico, pelo contrário, permite que o seu conceito permaneça forte na memória e cada vez mais rico. No entanto, apesar de o Gótico ser um termo proveniente da tribo dos Godos que assombraram a Europa em tempos distantes, hoje pouco se relaciona com estas suas origens mais primitivas, pois tornou-se mais envolvente, híbrido e indefinível devido à sua associação com várias formas de representação artística.

Desde sempre que o Gótico se tem mostrado adverso a intelectualismos, combinando diversos recursos estéticos, sobretudo, o denominado *Unheimliche* (em inglês *Uncanny*) e o Grotesco. No entanto, o Gótico sempre preservou o seu exclusivo poder evocativo. Gilda Williams menciona o que diferencia o Gótico do *Uncanny* e do Grotesco:

The Gothic is a studied, adopted stance, whereas the uncanny is more an accident of the unconscious. If the uncanny is Freudian, the Gothic is Lacanian. Unlike the grotesque the Gothic is aesthetic and seductive. Whilst reliant on the human figure the Gothic can also be manifested in the landscape genre; the grotesque, though sometimes architectural, is almost exclusively figurative (Williams 2008: 4).

O Grotesco é visto como algo ambivalente, um contraste entre opostos e uma manifestação da natureza problemática da existência. Já o Gótico, é apelativo, tira prazer do terror e confere-lhe sensibilidade estética, pois nos seus melhores momentos é muito mais que apenas uma cena sangrenta, já que causa um impacto psicológico

significativo. Na contemporaneidade, o Gótico tem inspirado vários músicos de gêneros mais alternativos. Os mais conhecidos são: Marilyn Manson, Alice Cooper, Sisters of Mercy, Robert Smith, Nick Cave, entre muitos outros. O Gótico tem a capacidade de se atualizar conforme as alterações sociais. Gilda Williams esclarece a forma como se efetiva o Gótico:

Always present in Gothic is this: two things that should have remained apart- for example, madness and science; the living and the dead; technology and the human body; the pagan and the Christian; innocence and corruption; the suburban and the rural – are brought together, with terrifying consequences. The Gothic often involves the unravelling of a hideous mystery. Its characters are secretive: their sins disclosed slowly and suspensefully, with relish (Williams 2008: 4).

Os artistas góticos conferem ambiguidade às suas obras, além de lhes instigarem capacidades de subversão, o que, por vezes, leva os mais leigos a considerar o Gótico como algo negativo, uma vez que contraria os valores da sociedade, como a família, o trabalho árduo, o capitalismo e o senso comum. A ideia principal é a de que este se resume somente a representar preocupações, ansiedades e o horror do mundo atual. No entanto, ele retrata uma panóplia de temas continuamente presentes e intrínsecos à humanidade. Na literatura, o Gótico sempre esteve longe do cânone, mas, talvez devido aos tempos conturbados, tem ganho atualmente mais leitores e admiradores. Catherine Spooner explica bem os motivos pelos quais o Gótico se tornou tão popular na contemporaneidade:

Gothic texts deal with a variety of themes just as pertinent to contemporary culture as to eighteenth and nineteenth centuries, when gothic was first achieved popularity: the legacies of the past and its burdens on the present; the radically provisional or divided nature to self; the construction of peoples or individuals as monstrous or ‘other’; the preoccupation with bodies that are modified, grotesque or diseased. Gothic has become pervasive precisely because it is so apposite to the representation of contemporary concerns. While we should perhaps be careful of assuming that Gothic simply reflects social anxieties in a straightforward manner- as a genre deliberately intended to provoke horror and unease, it plays to audience expectations and therefore is rather too self-conscious to illuminate our most fears - it certainly engages with them on a variety of often quite sophisticated levels (Spooner 2006: 8).

O interesse atual no Gótico comprova-se pela crescente quantidade de obras integradas neste gênero, sobretudo, na literatura e no cinema. O Gótico tem vindo a misturar-se com outras estéticas e formas de expressão. As questões que se levantam relativamente a esta tendência estética tornam-se ainda mais complexas com a transformação da perspectiva que o homem tem de si e do mundo. Maria Antónia Lima afirma o seguinte relativamente ao Gótico na atualidade:

Recentes séries de TV americanas, como *The Following*, *Criminal Minds*, *Dexter*, *Walking Dead* e *Wayward Pines*, ilustram bem a apetência do público por certas temáticas, atmosferas e personagens góticas, onde se pode encontrar uma crítica muitas vezes mordaz e sarcástica à sociedade contemporânea, que assim vê desvelados os falsos valores e aparências onde persistentemente se tem refugiado (Lima 2017:10).

Tim Burton apoderou-se naturalmente do Gótico, por efeito das suas características narrativas com grande impacto imagético e pela capacidade de expressar as dúvidas intrínsecas à humanidade. Deste modo, os artistas tentam criar ambientes que provoquem sensações inquietantes, através de personagens e enredos que facilitam a criação de atmosferas que reforçam sensações, como o medo ou a empatia. No Gótico contemporâneo, a questão da empatia complexifica-se, pois a distinção entre heróis e vilões tornou-se um processo difícil, como é referido no filme de Burton, *Sleepy Hollow*, quando a personagem Ichabod Crane, protagonizada pelo ator Johnny Depp, afirma: “Villainy wears many masks, none so dangerous as the mask of virtue” (*Sleepy Hollow*, 1999).

A questão da autoconsciência é reforçada no Gótico contemporâneo e permite a sua associação com diferentes géneros. No cinema, a autoconsciência possibilita fugir ao ridículo, uma vez que tanto o leitor como o espectador têm consciência dos procedimentos e são descrentes em relação aos elementos fantásticos, estando sob o efeito da imaginação ao receber estas obras.

O Gótico contemporâneo associa-se a vários géneros, estando esta característica presente no cinema de Burton, em que o Gótico se cruza com o Fantástico e com o Conto de Fadas procedendo-se a uma constante relação combinatória entre o terror, a comédia, a animação, o musical e a estética expressionista, dando-se, assim, origem a uma fusão criativa. Esta combinação de elementos permite refletir sobre questões intemporais ligadas à existência humana. O dualismo é também um dos aspetos do Gótico que se encontram nos filmes de Burton, o que permite a formação de enredos,

personagens e cenários complexos, que são sobretudo góticos, e por meio dos quais são expostas as intrincadas ligações entre valores individuais e coletivos comuns aos humanos.

## 2.4 - O Grotesco

O Grotesco encontra-se num espaço desprezado e marginalizado pelos modelos principais. Ele existiu na cultura do povo medieval e no Renascimento, relacionando-se com universos fantásticos e as formas mais estranhas da imaginação. Bernard McElroy dá uma noção abrangente do que se entende por Grotesco:

The source of the grotesque in art and literature is man's capacity for finding a unique and powerful fascination in the monstrous. The psychic reasons for this proclivity are far from clear, but the proclivity itself has left its mark on a wide variety of cultures, from prehistory to the present, from the most primitive societies to the most sophisticated. From ice-age cave paintings to modern films, from shaman costumes and devil masks to the paintings of Dali and Picasso, from folk stories and fairy tales to the writings of Kafka, the transmutations of men, beasts, devils, and chimeras have made their bizarre progress, constantly changing with the world-views of the cultures which produced them, yet still retaining the essential qualities by which we may attempt to designate them as grotesques. In few ages has this proclivity been more pronounced than in our own (1989: 1).

O Grotesco apresenta algumas parecenças com o Gótico, pois atravessa diversas formas artísticas. A palavra “Grotesco” provém do italiano “grotta” referente a “gruta” ou “caverna”. Esta expressão teve origem numa descoberta em Roma onde foram encontradas imagens pertencentes à Antiguidade que misturavam humanos com plantas e animais. Wolfgang Kayser, em *The Grotesque in Art and Literature* (1981), define o Grotesco da seguinte forma:

By the word *grotesco* the Renaissance, which used it to designate a specific ornamental style suggest by antiquity, understood not only something playful, gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one – a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid (Kayser 1981: 21).

No Renascimento, o Grotesco misturava o belo, o sinistro e o fantástico. Estes elementos permaneceram na pintura como resultado de um mundo em transformação.

No século XVI, o Grotesco adquire formas mais volumosas e começa a ser referido na Alemanha para criticar as artes visuais. Em França, a palavra passa a pertencer à literatura. Segundo Kayser, Montaigne foi o primeiro a introduzir o termo “Grotesco” no campo literário:

Montaigne’s use is striking insofar as it shows that he has begun to transfer the term “grotesque” from the realm of the fine arts to that of literature. This application, however, presupposes the formulation of a generalized stylistic concept (Kayser 1981: 24).

De acordo com Kayser, tornou-se possível compreender alguns aspetos da história do adjetivo e do nome “Grotesco”. Na Alemanha, a palavra era tida como estrangeira, utilizada como um termo técnico para um determinado estilo ornamental. A utilização do termo grotesco no século XVIII era provavelmente distinta do século XIV. Atualmente, o seu uso também difere do destas épocas. Contudo, as antigas utilizações da palavra podem auxiliar à compreensão do Grotesco.

Como se sabe, os termos literários estão em constante mudança, e, devido a vários fatores, vão sendo renovados. Estas alterações no Grotesco são ainda maiores dada a sua natureza extrema. Apenas recentemente foi acordado que o Grotesco constitui um termo válido e com significado. Foi, justamente, com a obra de Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, que o Grotesco se tornou num objeto de análise e crítica. Inicialmente tido como o princípio da desarmonia e um género de cómico mais primitivo, o Grotesco veio a revelar-se mais complexo. Philip Thomson define o Grotesco da seguinte forma:

Where previous ages had seen in it merely the principle of disharmony run wild, or relegated it to cruder species of the comic, the present tendency – one which must be welcomed as a considerable step forward – is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some forms at least, as an expression of the problematical nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation (Thomson 1972:11).

Apesar das várias teorias relativas ao Grotesco existem algumas que se têm mantido em concordância. O estilo Grotesco tem origem nas artes plásticas e foi associado à literatura na Idade Média. Este, tanto nas artes plásticas como na literatura, lida com a deformação, a desproporção, o exagero e o estranho em elementos

familiares. Estas características podem conduzir ao cômico e ao riso, o que permite uma análise à crítica apresentada no objeto grotesco. Este modo surge também associado à crítica social, pois permite um distanciamento da realidade, o que conduz à reavaliação e alteração de significados. Além de poder ser encontrado em diversas manifestações artísticas ao longo da história, no cinema contemporâneo o Grotesco surge, sobretudo, no terror, sendo Tim Burton um dos realizadores que mais trabalha com este estilo nas suas criações cinematográficas, literárias e artísticas.

## 2.5 - O Grotesco Americano

A literatura americana contém mais elementos do Grotesco do que qualquer outra literatura ocidental. Este desenvolveu-se nos Estados Unidos devido às mudanças sociais provocadas pela guerra e pelos seus horrores, que causaram enorme destruição. Foi no Grotesco que alguns autores encontraram a melhor forma de expor a natureza do homem moderno. De acordo com William Van O' Connor o Grotesco Americano é particularmente singular:

Modern literature has sought to incorporate the anti-poetic into the traditionally poetic, the cowardly into the heroic, the ignoble into the noble, the realistic into the romantic, the ugly into the beautiful. In our literature as well as in our art, we have heightened and have stylized the anti-poetic, the cowardly, the ignoble, the realistic, the ugly. The grotesque, heightened and stylized, simultaneously affronts our sense of established order and satisfies, or partly satisfies, our need for at least a tentative, a more flexible ordering. (1959: 342)

Os escritores americanos, inseridos no género Gótico, introduzem componentes grotescos no estilo e ambiente das suas obras. O *Southern Gothic* é um subgénero do Grotesco americano, uma vez que é no Sul da América que é produzida a maior parte da literatura com elementos do Grotesco. Os seus autores combinam tragédia e comédia, transmitindo sentimentos de dor, tristeza e repugnância. Estes estados de espírito e as suas personagens repugnam, ao mesmo tempo que são apelativos, dependendo da subjetividade dos leitores. O motivo pelo qual alguns indivíduos são mais atraídos por estes estados de espírito é explicado por Joyce Carol Oates em *Haunted Tales of the*

*Grotesque* (1995), em que afirma que a subjetividade nos torna estranhos, inclusive uns para os outros:

I take as the most profound mystery of our human experience the fact that, though we each exist subjectively, and know the world only through the prism of self, this “subjectivity” is inaccessible, thus unreal, and mysterious, to others. And the obverse – all *others* are, in the deepest sense, *strangers* (Oates 1995: 303).

Os antecedentes do Grotesco americano encontram-se em Poe, podendo um certo tipo de Grotesco Romântico ser encontrado na obra do autor, que mostrou que o género pode ser esteticamente atraente, tornando a morte bela. *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Poe, foi publicado em 1840, com contos que se tornaram clássicos. Na época, já existia uma literatura considerada Gótica, da qual Poe era conhecedor, tendo-se este autor tornado numa das principais influências universais do Grotesco posteriormente produzido. Poe iniciou a tradição deste estilo na literatura norte-americana, tendo-o usado como a estética artística mais adequada para representar as deformações do carácter humano e os efeitos nocivos do sistema social americano do séc. XIX, com o qual o autor não se identificava, e com o qual distinguiu os excessos do racionalismo, que tinham já conduzido a uma desumanização e automatização crescente.

O Grotesco influenciou, assim, a sua narrativa da mesma forma que o Gótico, o que se comprova pela associação, nos seus contos, de elementos do Grotesco, do Fantástico e do sobrenatural. Na sua obra, para além da significação ornamental do Grotesco, o género adquire também outros contornos mais negros. Poe, ao utilizar a palavra “grotesco”, desvincula a palavra de um estado objetivo, ornamental, figurativo e transforma-a numa categoria da estética geral, capaz de evocar ao sinistro e o sombrio, aspetos intrínsecos à sua obra. O Grotesco passou, assim, a ser usado para designar um determinado efeito emocional provocado por ambientes sombrios, confusos e desesperantes.

No conto “The Mask of the Red Death” (1842), Poe introduz uma descrição do Grotesco segundo a sua perspetiva. De acordo com Kayser, esta definição de Poe mostra-se como uma das mais completas. No conto, o príncipe Prospero ordena que as salas sejam decoradas de acordo com o seu gosto excêntrico:



Be sure they were grotesque. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps (Kayser 1981:79).

Segundo Kayser a deformação dos elementos, a junção do belo e do feio, o bizarro, o horroroso e a sordidez, fundem-se de forma turbulenta. O estranho, fantástico e onírico integram o conceito de Grotesco, que Poe identificou com os seus “sonhos em vigília”. Em Poe, o Grotesco adquire uma forma onírica, associando-se ao sonho e à fantasia, e identificando-o com um “enxame de sonhos”. Na sua obra, a noite é o espaço dos sonhos, não do sono, mas dos sonhos em vigília, quando a fantasia e o mundo onírico dominam a realidade, tornando-a num sonho dentro de um sonho. Assim, a realidade perde o sentido, transformando-se, deformando-se e tornando-se grotesca. Em “The Murders in the Rue Morgue” (1841), o Grotesco também é mencionado, pois o espaço de um quarto, depois do homicídio, é descrito como “a grotesquerie in horror absolutely alien from humanity” (Poe 2012: 389). De notar que, nas suas obras, Poe utiliza o termo “grotesco” de duas formas: a primeira para designar o que é horrível ou inconcebível, e a segunda em situações fantásticas ou em momentos de delírio e insanidade.

Na narrativa gótica, o passado regressa e enlouquece as personagens conduzindo-as à morte. Em “The Black Cat” (1840), o passado assume a forma de um gato preto, que aterroriza a personagem levando-a a assassinar a esposa, sendo a ocultação do corpo descrita minuciosamente desde do emparedamento até à revelação do cadáver. Esta atmosfera grotesca é também encontrada no conto “The Murders in the Rue Morgue”, em que inicialmente tudo parece não ter explicação, sendo, no entanto, o mistério descoberto por Dupin, embora permaneça estranho e até grotesco, que o assassino pudesse ter sido um orangotango. Na obra de Poe, pode-se encontrar influências do pensamento moderno resultante do Iluminismo, mas o processo criativo do autor prova que as suas práticas racionais se destinavam a melhor penetrar nas dimensões irracionais das suas personagens e dos seus enredos. Nos seus contos policiais, tudo o que é sinistro se transforma num enigma que a razão pode decifrar, como no conto “The Purloined Letter” (1844). Neste sentido, a obra de Poe foi também

uma manifestação do pensamento da sua época, em que a racionalidade e o moderno ainda se misturavam com alguns arcaísmos. Contudo, em muitos dos seus contos, a razão correlaciona-se com o sonho, em que se pode encontrar o Grotesco. Se encontrarmos na sua obra referências ao pensamento Iluminista, elas existem para o autor evidenciar o que o Iluminismo tentou ocultar: os crimes, os medos, a irracionalidade, os instintos, a força do inconsciente, o sobrenatural e os impulsos misteriosos. Os assassinos na obra de Poe são metáforas destes sentimentos contraditórios reprimidos, pois, embora seja o resultado da convivência com o pensamento iluminista, que acreditava que o horror deveria ser aniquilado pelo pensamento racional, contêm também elementos do Grotesco e são marcadas, sobretudo, por um grande poder de imaginação. Deste modo, a sua produção criativa contrariou e rompeu as ideias da sua época, pois o medo era considerado um sentimento irracional e, por esse motivo, não era aceite. Apesar dos enigmas das suas narrativas parecerem ser solucionáveis, estes representam algo mais complexo, ou seja, um dos medos mais antigos da humanidade, o medo do desconhecido, que na sua obra aparece como o medo da morte. Numa época em que a imaginação estava adormecida pelo excesso de pensamento racionalista, a obra de Poe veio revelar-se transgressora ao utilizar o seu poder de imaginação para tratar de temas ainda pouco habituais, como o medo. O seu universo do Grotesco onírico modifica a percepção da realidade, colocando em causa as próprias categorias de definição da mesma, acordando, assim, uma nova consciência.

As criações de Tim Burton tanto a nível literário como cinematográfico refletem a tradição gótica-grotesca americana iniciada pela escrita de Poe. Do mesmo modo que Poe inovou a Literatura Gótica norte-americana, também Tim Burton delineou novos contornos para o género cinematográfico, associando o Gótico com o Grotesco. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997) é a única obra literária de Tim Burton. Nesta obra, o cineasta mistura o Gótico e o Grotesco de forma muito peculiar, criando, assim, um universo estranho. As personagens da sua obra literária apresentam corpos e modos estranhos, mas, embora exista esta estranheza dos corpos, estes têm características antropomórficas associadas a elementos inumanos. Pode-se, assim, afirmar que estas personagens são essencialmente grotescas, sendo excelentes exemplos do Grotesco americano. O aspeto físico das personagens tem como resultado,

Projeções do Romantismo Negro de Edgar Allan Poe no Gótico Contemporâneo de Tim Burton  
normalmente, a exclusão social, o que transforma esta condição no centro do conflito,  
bem como a forma como as personagens reagem aos seus corpos estranhos.

### **Capítulo 3 - Edgar Allan Poe Contemporâneo**

Abordar a contemporaneidade na obra de Edgar Allan Poe permite perceber as características que a fizeram tão relevante para a atualidade. As suas ideias eram demasiado complexas para as mentalidades da época em que viveu, por este motivo, os autores e artistas contemporâneos encontram na sua obra um profundo significado e um sentido para as suas criações. Tim Burton é um reflexo da importância de Poe na contemporaneidade, pois o cineasta dá continuidade às ideias do escritor.

De modo a demonstrar contemporaneidade na obra de Poe, serão identificadas as ideias do autor para construir a sua obra, sendo as mais marcantes a estrutura inovadora dos seus contos, as características das personagens que criava e a forma como aplicava os princípios do Gótico europeu à realidade do seu país. Veremos, assim, os motivos pelos quais a sua obra influenciou a psicanálise moderna, contribuiu para o desenvolvimento da Modernidade e para os princípios do que viria posteriormente a ser o Simbolismo.

Relevante será dizer que, além de Poe muito ter contribuído para a crítica literária com obras sobre teoria da composição e os princípios criativos da arte, ele foi também considerado um precursor do género policial, da ficção científica e da literatura de horror. O legado de Poe pode ser encontrado tanto na literatura como no cinema contemporâneo.

#### **3.1 - A Contemporaneidade na Obra de Edgar Allan Poe**

Poe contribuiu para desenvolver a Modernidade, devido à sua natureza transgressora por meio do Gótico e à sua ligação com o Romantismo. Apesar de ser considerado um autor do fantástico, foi um dos poucos escritores da sua época que melhor conseguiu interpretar a realidade, ao expor a alma humana perante o aparecimento do capitalismo.

A sua obra não era popular nem nacional e estava longe do heroísmo de muitas, assim, os críticos da época tiveram dificuldade para compreender a sua complexidade, pois a sua ficção tinha por base a alma humana. Contudo, mesmo mantendo distância

com a sociedade do século XIX, Poe foi quem melhor compreendeu a América, ao representar a alma e as inquietações de uma época. Na década de 1820, a nação americana estava ainda a dar os primeiros passos na sua formação quando Poe iniciou o seu processo de escrita. Vários autores e críticos literários americanos pretendiam a constituição de uma literatura especificamente americana, liberta dos cânones europeus, uma vez que, nesta década, a América era ainda dependente da tradição literária europeia.

Embora a Literatura Gótica tivesse sido criticada, devido à linguagem e aos seus temas hereges, Poe foi mais além na sua criação, pois não só contrariou a tradição herdada, como também lhe retirou inspiração e a adequou aos medos coletivos. Ao contrário dos seus antecessores, conduziu o Gótico para um nível mais interessante, conferindo-lhe uma dimensão psicológica mais profunda. Anteriormente, o Gótico era representado por personagens e espaços aristocráticos estritamente europeus. Com Poe, os espaços e as personagens são diferenciados, retratam um território recente, em desenvolvimento e ainda à procura, a nível artístico e literário, de características representativas de uma identidade nacional.

Evocando a tradição gótica anterior a Poe, da qual ele parte e se afasta em muitos aspetos, podemos referir, por exemplo, a obra de Walpole, uma obra pioneira da Literatura Gótica, determinante como referência para novas narrativas góticas, em que se encontram padrões góticos ficcionais, como famílias aristocráticas, segredos de família, casas assombradas, etc. Apesar de este modelo ser significativo para o surgimento e conceito das primeiras obras góticas, ele restringia-se à Europa, pois só aqui se encontravam castelos, casas e famílias aristocráticas com longa história que povoavam o tempo e o espaço europeus, onde existia uma realidade diferente de um país recente como a América.

No entanto, Poe aplica estes princípios, representativos da herança europeia, na América do século XIX. Componentes do terror, como inquietações, medos e tormentos surgem na história literária americana com Poe, tanto em personagens aristocráticas como noutras mais comuns. O autor preocupava-se com fatores mais comuns da existência humana e não somente com aspetos da vida de uma classe aristocrática. Consequentemente, o autor usou elementos do quotidiano, repletos de interpretações terríveis, como motivos da angústia das suas personagens. Estas perturbações comuns e tão familiares começaram a interagir com a maioria dos leitores. Estes passaram a

identificar-se com um modelo de personagem das suas narrativas, o que anteriormente não acontecia na Literatura Gótica europeia.

As personagens de Poe localizam-se em mansões e outros espaços, cuja localização parece situar-se fora do tempo e do espaço, o que sempre conferiu grande universalidade à sua obra. Na ficção romântica, os locais apresentam-se sempre sombrios ou distantes no tempo. Estes lugares fora do tempo dão a sensação de um universo paralelo. As atmosferas inspiram o enredo e permitem a obtenção de uma maior concentração nos temas. Para Poe, a arte mais elevada habitava um mundo diferente do real, recorrendo à indefinição, de forma a isolar o leitor do mundo comum e transportando-o para um mundo ideal, de lugares inidentificáveis no presente ou por vezes desconhecidos e inclassificáveis, como em “The Fall of the House of Usher”. Apesar de Poe nunca se ter referido a esta questão, os seus contos passam-se em ambientes herméticos: um castelo trancado, um caixão fechado, um fosso, um castelo degradado, ou numa sala fechada. Estes espaços são, assim, elementos importantes para a criação de um conto.

Deste modo, um dos maiores encantos e contribuições da sua obra para a época contemporânea resultam da sua habilidade de se valer de uma estética europeia apelativa, que representava apenas uma classe social fixa num espaço e tempo próprios e convertê-la no seu território com elementos familiares e significados universais.

A ficção de Edgar Allan Poe foi concebida com base no conceito de que no começo da vida se encontra já contido o germe da morte. Esta ideia pode ser encontrada na sua obra intitulada *Eureka: A Prose Poem* (1848), em que Poe refere o seguinte: “In The Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation” (Poe 2012: 797). A noção de unidade do cosmos é transposta para a sua obra tornando-a comparável ao equilíbrio cósmico, em que tudo é harmonioso e organizado, pois o início dos seus contos incluía já o seu desfecho, assim como no início da vida está contido o seu fim, a morte.

Com uma visão negra sobre a existência, Poe acreditava que a um bem correspondia inevitavelmente um mal. Como o mal tem uma existência concreta, a sua ficção transporta uma visão existencialista, mesmo antes da corrente do Existencialismo ter sido criada em França no século XX.

Nos seus contos, este autor criticava a razão e defendia a intuição. Através de uma construção racional penetrava na irracionalidade e na perversão humana. “Poe was

the first to attempt a methodological investigation of the unconscious mind” (Foye 1980: 7). Muitas das suas personagens cedem ao impulso perverso, tendo sido desta forma que melhor o autor demonstrou a perversidade humana nos seus mais variados aspetos. A perversidade, que transforma a vida em morte, não é alvo de condenação nos seus contos, mas assumida como um facto e representada artisticamente perante perspectivas distorcidas.

As ideias de Poe ganharam ainda mais sentido com o surgimento da psicanálise. A psicanalista Marie Bonaparte dedicou-lhe a obra *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation* (1934). A arte perversa na obra de Poe será, assim, pela complexidade que transporta, uma antecipação da psicanálise moderna.

O facto de Poe ser considerado um dos pioneiros do Modernismo deve-se, sobretudo, à poesia em que o sujeito poético de inspiração romântica é substituído por um sujeito poético moderno mais consciente, surgindo, assim, uma nova conceção da poesia moderna. Embora existam críticos imunes à sua poesia, não conseguem ficar indiferentes à força das imagens e à musicalidade que esta evoca. Os melhores críticos deram-lhe os devidos créditos como Walter Benjamin, Mario Praz, Toni Morrison e Bachelard.

“The Philosophy of Composition” (1846) é uma das suas obras teóricas que inauguram a Modernidade, não sendo apenas uma obra escrita, mas construída, contém a explicação de todo o processo de criação do poema “The Raven”, embora alguns críticos tenham notado a intenção irónica dessa prática explicativa. Defensor de grande rigor na construção narrativa e poética, os seus artigos de crítica teriam inevitavelmente de ser construídos de uma forma lógica e coerente, defendendo o princípio básico da unidade de efeito que tanto aplicou em todos os seus contos. Defendendo que cada palavra devia ser meticulosamente usada e pensada, sempre praticou uma grande concisão verbal de que muito dependia a criação do seu suspense, sendo esta também uma marca de modernidade.

A unidade de efeito era um dos princípios fundamentais em que Poe acreditava e que utilizava. Esta rejeitava o didático, a alegoria e a moralidade. Para Poe, o assunto ideal, o apelo às emoções e as respostas às mesmas deviam ser encontrados numa obra de arte de forma a conseguir causar o sentido de beleza. Poe desprezava as obras baseadas no conceito primitivo da arte, do mesmo modo que acreditava que o didatismo não tinha espaço na criação artística, e, por este motivo, deu tanto valor à criação de um

efeito que invocava emoções. O que apelava simplesmente ao intelecto era desconsiderado, pois a arte pertencia ao mundo do belo, da perfeição e da estética. Deste modo, a unidade de efeito é o princípio que se deve encontrar numa obra mais destacado por Poe. O autor considerava que o escritor devia decidir qual o efeito que pretendia, para provocar no leitor uma resposta emocional. Para este efeito precisaria de recorrer a todo o seu poder criativo. Segundo Poe: “Of the in-numerable effects, or impressions, of which the heart or the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” (Poe, 1846). O medo era o efeito mais utilizado nos seus contos. Imagens e palavras eram minuciosamente escolhidas para gerar a sensação de medo. Após o artista eleger o efeito que pretendia produzir, em seguida deveria pensar sobre a melhor forma de alcançar tal efeito. Em “The Philosophy of Composition” Poe refere o seguinte:

I consider whether it can be best wrought by incident or tone - whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone - afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect (Poe 1846).

Poe também trata também da questão da extensão de uma obra de arte, uma vez que acreditava que um poema deveria ter por volta de cem linhas (por exemplo, o seu poema “The Raven” possui cento e oito), já o conto deveria ser breve e possível de ler de uma vez só. A totalidade de efeito a que se refere seria arruinada se uma obra exigisse ser lida em duas vezes. Para Poe, o propósito da arte era elevar a alma, por este motivo o tempo de leitura era importante. Esta ideia de brevidade influenciou alguns escritores que se seguiram.

Considerado o inventor do conto moderno, Poe tinha por base a tradição de um início, um meio e um fim traçados, progressivos e arrojados. Esta tradição pode-se encontrar, por exemplo, no início dos contos “The Murders in The Rue Morgue” (1841) e “The Purloined Letter” (1844). O autor nunca fez referência a esta ideologia narrativa em nenhum ensaio crítico, mas estes princípios literários surgem nas histórias contemporâneas de detetives. O conto “Murders in The Rue Morgue” é uma das maiores inspirações para a literatura policial contemporânea. O seu legado literário encontra-se em personagens como Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, Hercule Poirot de Agatha Christie e Jules Maigret de Georges Simenon. A sua aguçada



capacidade analítica é bastante evidente nos seus contos de detetives ao descrever a forma de agir dos seus assassinos. No entanto, Poe não foi somente o inventor do género policial e de terror, a sua obra não se resume apenas à ligação com a sua vida turbulenta e a sua escrita não provém de meras alucinações e crises psicóticas. Este escritor americano sempre utilizou uma refinada riqueza de símbolos e de originais formas linguísticas para exprimir a sua visão, não apenas de poeta mas também de crítico, indispensável para a compreensão do reconhecimento da sua obra.

Importante para a justificação da sua contemporaneidade será referir a sua influência noutros autores, como Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) que muito tem influenciado gerações de escritores e artistas atuais. Lovecraft foi um dos autores americanos de terror do século XX que mais admiraram e defenderam Poe, tendo-lhe dedicado um capítulo em *Supernatural Horror In Literature*, em que afirma que lhe devemos “the modern horror-story in its final and perfected state” (Lovecraft 2008: 56). Neste capítulo, Lovecraft reflete sobre a sua importância para os contos fantásticos, referindo-se a um amanhecer literário iniciado por Poe, na América, que influenciou a estética europeia. Embora desvalorizado no seu tempo, Poe tornou-se moda entre os vanguardistas, por dar expressão e forma às suas ideias avançadas. Lovecraft afirma o seguinte:

Poe’s fame has been subject to curious undulations, and it is now a fashion amongst the “advanced intelligentsia” to minimize his importance both as an artist and as an influence; but it would be hard for any mature and reflective critic to deny the tremendous value of his work and the persuasive potency of his mind as an opener of artistic vistas. True, his type of Outlook may have been anticipated; but it was he who first realized its possibilities and gave it supreme form and systematic expression (Lovecraft 2008: 55).

No século XXI, Poe exerce ainda uma grande influência nas mais variadas formas artísticas. Apresentou à Literatura Gótica novos horizontes e atribuiu novos significados à arte gótica contemporânea. Raymond Foye menciona alguns aspetos da obra de Poe que a tornam contemporânea:

Poe chose the gothic tale to explicate obsessive mental states and in that pioneering mode is unsurpassed. Yet he outstrips this genre, for physical forces, and in such atypical and neglected works as “The Imp of Perverse” and “Between wakefulness

and sleep” (from the Marginalia), Poe makes a bridge to a contemporary psychological treatment of characters and events. As Richard Wilbur observed, Poe is the first writer of the Modernist Age to discover our century’s most characteristic subject: the disintegration of personality (Foye 1980: 8).

Poe é, assim, um dos raros escritores que viveu à frente do seu tempo. Embora tenha vivido durante o período romântico, o Romantismo de Poe diferenciava-se dos seus contemporâneos, uma vez que, como já vimos, lhe introduziu várias inovações originais. A sua obra deixou vestígios um pouco por todo o mundo e tornou-o, na contemporaneidade, uma ilustre figura e um dos autores mais lidos e seguidos atualmente, sendo a influência da sua obra visível um pouco por todas as artes. Temas relacionados com a obscuridade, encontrados nas obras produzidas dentro do âmbito do Gótico, devem a sua inspiração a Poe. D. H. Lawrence refere-se a Poe da seguinte forma: “He was an adventurer into vaults and cellars and horrible underground passages of the human soul. He sounded the horror and the warning of his own doom”. (Lawrence 1920: 84).

O reconhecimento internacional, a que nos acabámos de referir, justifica bem a modernidade e a atualidade da obra deste autor, demonstrando que o Romantismo Negro americano continua a ser significativo e a produzir fortes influências, tanto na literatura como no cinema contemporâneos, sendo a obra cinematográfica de Tim Burton um dos mais originais exemplos desta herança cultural.

### **3.2 - Poe e os Autores que Impulsionaram o Modernismo**

Edgar Allan Poe é considerado um escritor ainda atual e, como já foi referido, um dos principais mentores do Romantismo Negro na literatura norte-americana. Não se tendo identificado com o Transcendentalismo, a sua escrita opunha-se ao otimismo romântico desta corrente filosófica, preferindo sondar os cantos mais obscuros da psicologia humana, através dos temas da perversidade e autodestruição consciente e subconsciente. Tendo criado o seu próprio universo gótico repleto de ideais estéticos, Poe foi uma importante referência para o Simbolismo francês que antecederia o Modernismo, provando assim os contornos de modernidade da sua escrita. Alguns autores e críticos chegaram a interpretá-lo como o primeiro simbolista, um simbolista

*avant la lettre*, pois Poe fugia aos clichés românticos e defendia o rigor na escrita, desenvolvendo uma certa ambiguidade, que Baudelaire também procurou inserir nas suas obras, e que pode ser considerada o princípio da estética simbolista. Em França, o Romantismo era ainda de carácter confessional, pois apenas visava a explícita demonstração de sentimentos. No entanto, na América, os autores românticos da Renascença americana, como Poe, Hawthorne, Whitman e Melville, avançavam no sentido do Simbolismo, o que gerou muitas das suas características, antes do seu aparecimento em França. Por este motivo, Poe foi reverenciado nesse país, embora, na época, não o tenha sido no Reino Unido e nos Estados Unidos.

Os simbolistas muito apreciaram o universo insólito e sombrio de Poe, além da forma como tratava os medos mais primitivos da humanidade, como premonições, catalepsia, sonambulismo, espectros, fantasmas, a transmigração dos espíritos, entre múltiplas assombrações. Segundo Baudelaire, um dos fundadores do Simbolismo, Poe merecia reconhecimento pelos temas importantes que integrava na sua escrita:

(...) what will always make him worthy of praise is his preoccupation with all the truly important subjects and those which are *alone* worthy of the attention of a spiritual man: probabilities, mental illnesses, scientific hypotheses, hopes and considerations about a future life, analysis of the eccentrics and pariahs of his world (...) (Baudelaire 2014: 151).

Relativamente à forte influência por si exercida em escritores simbolistas e modernos, será importante evocar Baudelaire, um dos primeiros a idolatrar Poe e a dedicar-se à tradução das suas obras para francês, contribuindo para a divulgação de Poe na Europa. Baudelaire criou, inclusive, uma versão em prosa para o poem *The Raven*, transformando-o em objeto de análise crítica, o que contribuiu ainda mais para o reconhecimento de Poe no continente europeu. O poema chegou a ser traduzido por Mallarmé e Machado de Assis. Mallarmé escreveu o soneto *Le tombeau d'Edgar Poe* e Valéry adicionou elementos da estética a *Eureka* de Poe. Estes autores reconheceram-se no poeta maldito, que inaugurou a corrente estética da Arte pela Arte e defendeu a ideia do poeta enquanto criador e orientador da sua própria poesia, ideias evidenciadas em “The Philosophy of Composition”, como já se referiu.

## Capítulo 4 - Edgar Allan Poe e o Universo Cinematográfico de Tim Burton

Neste capítulo, procura-se encontrar reflexos da obra de Edgar Allan Poe no cinema contemporâneo, nomeando-se realizadores e filmes inspirados pela sua obra, que atingiu a sua máxima influência na cinematografia de Tim Burton. Na tentativa de compreender melhor a ligação entre as obras estudadas, foi necessário definir o estilo muito próprio de Burton e a forma como recria o Gótico, base de toda a sua criação artística. Para o efeito, foi interessante descobrir alguns aspetos que contribuíram para o surgimento da sua estética, que se deve sobretudo a características da sua personalidade e ao ambiente que o rodeava. Deste forma, pode-se afirmar que os seus gostos peculiares determinaram o seu futuro como cineasta. Neste capítulo, analisar-se-á também a forma como certas influências cinematográficas, o Expressionismo Alemão e a obra de Edgar Allan Poe determinaram o cinema de Tim Burton.

As ideias de Poe, contidas em “The Philosophy of Composition”, podem ser encontradas nos filmes de Burton, mostrando-se assim relevantes, não somente para a literatura, mas também para composição cinematográfica. Existem ainda determinados aspetos respeitantes à narrativa cinematográfica de Burton, que serão mencionados por alguns críticos que teorizaram sobre o assunto.

Será ainda importante aqui referir que o Gótico e o Fantástico são géneros determinantes para a estética burtoniana, podendo ser facilmente identificados nos seus filmes. Será, então, interessante observar a forma como o cineasta os considera e conjuga, resultando numa estética filmica muito característica.

### 4.1 - As Influências de Poe no Cinema de Terror

O universo gótico de Poe influenciou o cinema contemporâneo, demonstrando-se ser a sua obra de grande valor para as várias gerações de realizadores de cinema de terror.

Em 1914, surge o primeiro filme com elementos góticos, *The Avenging Conscience*, de D. W. Griffith, que se baseou no conto “Tell-Tale Heart”, de Poe, em que se aborda o tema da culpa de um indivíduo que comete um homicídio. *The Murders in the Rue Morgue*, de 1932, realizado por Robert Florey, e interpretado por Bela

Lugosi, foi inspirado no conto de Poe com o mesmo nome, tendo também obtido forte inspiração do filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene.

Na década de 60, o realizador Roger Corman e o ator Vincent Price juntam-se para imortalizar a obra de Poe através do cinema, criando filmes que se tornaram ícones do cinema gótico. Em 1928, filmam *The Fall of the House of Usher*, produzido por Jean Epstein, inteiramente inspirado no conto de Poe, em que estranhos acontecimentos se sucedem na casa de Roderick Usher. A união entre os artistas resultou tão bem que Corman levou o universo de Poe para um conjunto de sete filmes, denominado como *Poe Cycle*.

Contudo, a influência de Poe no cinema continuou para lá dos anos 60. A animação *Lenore, The Cute Little Dead Girl* (1998), de Roman Dirge, inspira-se no poema “Lenore”, de Poe, que, primeiramente, aparece em *comic books*, sendo, posteriormente, transformado numa série de animação. A pequena rapariga loira, embora se assemelhe a uma rapariga normal, é uma morta-viva que possui um humor muito negro e os seus atos resultam sempre na morte de alguém próximo. A ação decorre num lugar chamado *nevermore*, nome inspirado no poema *The Raven*. Também o conceituado realizador Tim Burton se inspirou diretamente no universo ficcional de Poe. Considerado um dos realizadores mais reconhecidos do mundo cinematográfico, os seus filmes são devedores da melancolia romântica de Poe e da sua estética gótico-grotesca, comprovando-se que ambos os autores partilham uma sensibilidade artística semelhante.

#### **4.2 - O Cinema Negro de Tim Burton**

O universo cinematográfico de Tim Burton comprova que o cineasta possui uma capacidade imaginativa infindável e reveladora de uma rara genialidade. O seu estilo característico conferiu-lhe a designação de estética burtoniana. O poder visual dos seus filmes cativa o público a nível internacional, garantindo-lhe fiéis seguidores e dificilmente passando despercebido aos menos adeptos de universos alternativos. De acordo com Helena Morozow um dos pontos fortes na estética burtoniana é a capacidade de conseguir ser ao mesmo tempo acessível e sofisticado a todos os níveis: “It is his attempt to achieve the golden middle, the ideal position in the triangle

consisting of the director, the studio and the audience, that makes him simultaneously accessible sophisticated.” (Morozow, 2010: 11).

Johnny Depp, um dos atores mais requisitados pelo realizador, refere-se a Tim Burton da seguinte forma:

You can't label what he does. It's not magic, because that would imply some sort of trickery. It's not just skill, because that seems like it's learned. What he has is a very special gift that we don't see every day. It's not enough to call in a film-maker. The rare title of 'genius' is a better fit – in not just film, but drawings, photographs, thought, insight and ideas (Depp 1994: 12).

As suas obras são automaticamente identificáveis devido ao seu estilo único, encontrado nos cenários, temas, enredos, personagens e estética invulgares. Os seus filmes mesclam melancolia, beleza, transcendência, horror, ingenuidade e comicidade. O talento de Tim Burton para combinar elementos opostos é temido por alguns que creem não ser apropriado para o público infantil. De acordo com Jeffrey Andrew Weinstock:

Burton's oeuvre is characterized by a handful of repeating themes and motifs: among them, the collision of worlds that restores a sense of wonder to the “real” world, the disavowal of the finality of death, a privileging of the imaginative child or artist, a drive toward the restoration of the family (sometimes nuclear, sometimes newly constituted), a tendency to foreground the film qua film, and a penchant for mingling his monsters—that is, for staging scenarios that bring together panoplies of colorful and bizarre creatures. (2013: 23)

O isolamento social parece ser uma das características da sua personalidade, funcionando como um gatilho para um mecanismo transformador da realidade, uma vez que a realidade quotidiana pode ser limitadora da imaginação. A noção de que o real e o irreal são inseparáveis pode ser a fonte para uma capacidade criativa rara. Para além deste aspeto que determina o seu estilo, Burton também cresceu a ver todos os géneros universais de filmes de horror. Desde muito cedo, Burton era atraído para mundos mais terríficos, o que contribuiu para a criação de um universo tão característico. Alguns artistas ficam presos nas teias dos cânones, mas Burton nunca sentiu esse peso, não se preocupando muito com ter ou não ter talento, pois criava aquilo que lhe dava prazer. Adepto da estética gótica e defensor da arte como transgressão, o cineasta sempre soube

que a liberdade artística leva a lugares desconhecidos, o que fez com que nunca se preocupasse muito com críticas.

Quando se assiste aos seus filmes, o público já familiarizado com o seu trabalho carrega consigo uma expectativa: a de ser mergulhado num mundo irreal, fantástico e macabro, em que o humor e o horror se misturam e os lugares criados importam tanto quanto a narrativa e as personagens. Todos estes elementos tornaram a sua filmografia coesa.

Tim Burton nasceu a 25 de agosto de 1955, cresceu em Burbank na Califórnia, numa cidade suburbana, próxima dos grandes estúdios Warner Brothers, NBC e Disney. Numa entrevista realizada por David Breskin, Burton afirma:

In the atmosphere I grew up, yes, there was a subtext of normalcy. I don't even know what the word means, but it's stuck in my brain. It's weird. I don't know if it's specifically American, or American in the time I grew up, but there's a very strong sense of categorization and conformity. I remember being forced to go to Sunday school, for a number of years, even though my parents were not religious. No one was really religious; it was just the frame-work. There was no passion for it. No passion for anything. Just a quiet, kind of floaty, kind of semi-oppressive, blank palette that you're living it (Fraga 1991: 44).

O ambiente de classe média da sua cidade era, para o futuro cineasta, estranho, opressivo e fascinante. Segundo Paul Woods, em *Tim Burton: A Child's Garden of Nightmares*, durante a sua infância, Burton imaginava segredos obscuros escondidos no conjunto arquitetónico de casas idênticas e vulgares do subúrbio, por detrás das suas janelas abertas e da relva aparada. Paul Woods declara: “His overactive adolescent imagination re-interpreted everything it perceived, until Home Sweet Home became Bluebeard's Castle” (Woods 2007: 5). A sua imaginação provinha da realidade diária, porém, Burton colocava-lhe uma dimensão fantástica, dimensão essa que se pode ver refletida nos seus filmes. A vida monótona do subúrbio incomodava-o, por isso, alheava-se enquanto uma imaginação impetuosa se abatia sobre ele. Simultaneamente, desenvolvia um problema de incomunicabilidade, que ainda se prolonga na sua vida. A dificuldade de comunicar manifesta-se, sobretudo, na forma como cria ambientes sombrios. Os filmes impõem que Burton comunique com os seus colaboradores relativamente à sua produção, porém, estas dificuldades não são encontradas aquando da realização de animações. Isto explica que na infância, durante a sua tendência para o

isolamento, tenha procurado a companhia do cinema e também das restantes artes. Burton descreve a dificuldade da sua relação com os outros da seguinte forma:

I never really fell out with people, but I didn't retain friends. I get the feeling people just got this urge to want to leave me alone for some reason, I don't know why exactly. It was as if I was exuding some sort of aura that said 'Leave Me The Fuck Alone' (Salisbury 2006: 2)

Os filmes que mais apreciava eram transposições cinematográficas dos contos de Edgar Allan Poe por Roger Corman e protagonizadas pelo mestre do terror, Vincent Price. A preferência de Burton incidia também nas películas da Hammer Films, que retratavam algumas das principais temáticas góticas, como o vampirismo ou a mutação, suas narrativas de eleição. Na infância, Burton gostava ainda de assistir a filmes de ficção científica de série B, filmes de horror com Christopher Lee e Boris Karloff, e *slasher movies* ou filmes de monstros, como as produções de Ray Harryhausen. Estas preferências influenciaram o seu estilo cinematográfico. Numa entrevista, Burton admite o seu interesse pelo cinema de terror:

(...) has more to do with the horror films, in a way. Because they always had that feeling, the Edgar Allan Poe thing. It doesn't come from silents, for me. They leave me cold. I actually find them kind of cold and calculated. Whereas the grand melodramatic emotion of horror movies was more of an attraction. (Fraga 2005: 60)

A personalidade peculiar de Tim Burton e a sua atração pelo terror levaram-no desde cedo a “devorar” filmes do género, o que permitiu a formação de uma sensibilidade criativa que por sua vez originou uma estética muito própria. O cineasta menciona, do seguinte modo, as características deste género de filmes e qual a sensação que estes lhe provocam:

They are very lurid, and very gutsy. There's a certain emotional simplicity to them which is great. And a certain joy. When I watched them I got joy out of them, and I tried to inject the joy that I got from them into this. (...) They all have great moments, and the feeling of a certain kind of lurid beauty – that kind of gore and the color of the blood (Salisbury 2006: 170).



Durante a juventude, monstros e inadaptados eram a sua família mais próxima. Edwin Page, em *Gothic Fantasy*, afirma sobre Burton: “(he) found himself identifying with the monsters rather than the heroes, as the monsters tended to show passion whereas the leads were relatively emotionless”. (Page 2007: 13) A emoção é, assim, para o cineasta, motivadora e essencial nos seus filmes. A este respeito, o realizador declarou a David Breskin: “I linked those monsters, and those E.A.P. things to direct feelings.” (Fraga, 1991: 48) O encanto de Burton pelo Gótico provém deste interesse pela emotividade, que ocorre nas obras literárias e no cinema, estando ambas as artes associadas a uma imagética muito particular e sendo boas transmissoras do seu perfil criativo complexo e transtornado. Burton mostrou-se, assim, desde muito cedo, obcecado pela cultura popular, e lidava com a sua solidão ligando-se ao mundo da ficção científica e dos filmes de terror, tendo Vincent Price como um dos seus atores preferidos, e que o inspirou e influenciou diretamente. Salisbury comenta a personalidade peculiar de Tim Burton que se manifestou desde muito cedo:

As a child, Burton was, by his own admission, moderately destructive. He would rip the heads off his toy soldiers and terrorize the kid next door by convincing him that aliens had landed. He would seek refuge from his surroundings in the movie theatre or sit in front of the television watching horror movies (Salisbury 2006: 1).

Simultaneamente, Burton desenvolvia o seu talento para a pintura, que o auxiliava no problema de comunicação, que, apesar de difícil para o cineasta, seria indispensável para a realização dos seus filmes. Os rascunhos que criou evidenciam aspetos importantes das suas obras, repletas de excentricidades sombrias. Esta capacidade permite-lhe expor, por meio dos desenhos, pormenores aos colaboradores dos seus filmes, responsáveis pela produção e que asseguram o seu estilo. Na juventude, Burton teve um professor que o incentivou a continuar, o que o levou a ganhar uma bolsa de estudos:

In 1976, when Burton was eighteen, he won a scholarship to attend the California Institute of the Arts (Cal Arts), a college in Valencia, California founded by Walt Disney, with a program that had been set up the previous year by the Disney Studio as a training school for prospective animators (Salisbury 2006: 7).

A aprendizagem de Tim Burton deu-se no Instituto CalArts (California Institute of the Arts), onde estudou Courbet, Goya e Vincent Van Gogh, este último um dos seus favoritos: “If I look at certain Van Gogh paintings, they’re not real, but they capture such an energy that makes it real, and that to me is what’s exciting about movies” (Salisbury 2006: 175).

No período em que estudou em CalArts, Burton realizou com um grupo de amigos a sua primeira produção, os *Super-8*, películas em *live-action*, como *The Island of Dr Agor*, escritas por Burton. Relativamente a estes filmes, o realizador pronunciou-se da seguinte forma: “It was really bad and it shows how little you know about animation at the beginning” (Salisbury 2006: 5). Durante este período, Burton entregou um livro da sua autoria à Disney, que, por sua vez, considerou que o artista estava muito longe de se tornar um autor original. Porém, no ano de 1979, realizou *The Stalk of the Celery Monster*, um filme de animação em que revela dominar melhor as técnicas obtidas na CalArts. Esta animação marcou o seu futuro, pois despertou a atenção da Disney.

Em 1979, Tim Burton iniciou a sua carreira como aprendiz nos estúdios da Disney. O estúdio contratou-o como estagiário na parte da animação, o que lhe permitiu desenvolver o seu talento como desenhador. Burton trabalhou como assistente e artista nos filmes *The Fox and The Hound* (1981) e *The Black Cauldron* (1985). Porém, a sensibilidade artística de Burton não combinava com o estilo mais conservador da Disney: “Disney and I were a bad mix. For a years I was probably more depressed than I have ever been in my life” (Salisbury 2006: 9). Burton ficou encarregue de desenhar as cenas de raposas amorosas para o filme *The Fox and the Hound*, trabalho que se revelou uma tarefa árdua, pois, como o próprio afirmou: “I got all the cute fox scenes to draw, and I couldn’t draw all those four legged Disney foxes... Mine looked like road kills” (Salisbury 1995: 9). Burton demonstra, assim, a enorme dificuldade que sentiu para se integrar, pois o seu estilo bizarro não combinava com o da Disney.

Apesar das suas dificuldades de integração, foi neste período que Burton criou os seus projetos mais importantes. Enquanto trabalhava nos estúdios da Disney, conseguiu financiamento para produzir um filme da sua própria autoria e, assim, teve a ideia para o que viria a ser a sua primeira curta-metragem em *stop-motion*. *Vincent* (1982) foi o primeiro filme de Burton, em homenagem a Vincent Price. O filme dirigia-se aos espectadores mais jovens, sendo a história vista pela perspectiva de um rapaz, num contexto suburbano, aludindo à vida do próprio realizador. Seguidamente produziu

*Frankenweenie* (1984), uma curta-metragem de horror e drama que recria o mito de Frankenstein. A respeito de *Frankenweenie*, Ken Hanke declara:

He rethinks the model film in terms that recall both the early experiences of any kid let loose with a moving camera for the first time and, more importantly, the essence of transforming your own surroundings into the glamorously mysterious world of the source film (Woods 2007: 82).

Nestas animações, encontram-se os principais temas e imagens que são comuns a todos os filmes de Burton. Estas curtas-metragens serviram de inspiração e foram um ponto de partida para o filme *Edward Scissorhands*. Porém, este filme difere de *Frankenweenie*, pois o seu tema central é a integração num subúrbio americano, onde o afastamento da realidade torna as restantes personagens estranhas no seu mundo. Relativamente a *Vincent e Frankenweenie*, Aurélien Ferenczi refere o seguinte:

Estes dois filmes já contêm, em miniatura, o que será, no futuro, o estilo de Burton: por um lado, o mergulho num imaginário cujas figuras serão recorrentes – do morcego ao cão morto-vivo – mas frequentemente consideradas menos assustadoras do que o mundo real e, por outro, uma sátira iconoclasta da “normalidade” provida de uma ternura comunicativa para o marginal (Ferenczi 2008: 18).

Nestes filmes, Burton dá uma grande atenção aos ambientes e aos elementos góticos que os caracterizam, sendo muitos deles aproveitados de outras obras suas. Os aspetos arquitetónicos e as máquinas de aparência demoníaca são essenciais nestas películas. Inicialmente, estes filmes foram produzidos para o público infantil, porém, a Disney considerou-os visualmente violentos e sombrios, qualidades intrínsecas à estética de Burton. Deste modo, evitou-se a revelação pública destas películas. No entanto, o seu sucesso tardio despertou o interesse da Disney nas suas criações. Esse interesse deve-se à sua originalidade, pois Burton não exerce uma distinção entre o mundo infantil e o mundo adulto. O próprio afirma: “Everybody is trying to get back a certain kind of purity anyway... It has less to do with being a child than with keeping an open, wonderful, twisted view of the world.” (Fraga 1991: 65). Esta perspetiva, que o realizador tem sobre o mundo, inclui a expressão de emoções, sem ser pelas vias da linguagem convencional. A criação e recriação de histórias e de personagens sempre lhe possibilitaram superar os problemas da sua própria juventude, nomeadamente a sensação de desfasamento e incompreensão do mundo. Josh Tyrangief menciona a

índole catártica e comunicativa que o convívio com o cinema proporciona a Burton: “Burton needs movies not just as an excuse to get up in the morning, but also as a means of exchange between him and the world.” (Woods 2007: 174)

No decorrer da sua atividade, Burton sempre manteve a conformidade na seleção e tratamento dos temas, tendo-se ocupado em diversos projetos e trabalhado em filmes de animação usando a técnica de *stop-motion*, como em *Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1984), *The Nightmare Before Christmas* (1993), *The Corpse Bride* (2005) e ainda, mas apenas como produtor, em *James and The Giant Peach* (1996). Burton adaptou a banda desenhada *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Batman Returns* (1992) e, também, *Mars Attacks!* (1996), este último inspirado em cromos da sua juventude. Com argumentos próprios e inspirado em ideias e desenhos seus, realizou *Edward Scissorhands* (1990). Para a televisão, realizou *Pee-Wee’s Big Adventure* (1985). Realizou, também, o filme biográfico *Ed Wood* (1994), pois a reputação de “pior realizador de sempre” encantava-o. Adaptou para cinema as seguintes obras literárias: *The Legend of Sleepy Hollow*, de Washington Irving, apenas com o título *Sleepy Hollow* (1999); *Big Fish* (2003), inspirado no livro de Daniel Wallace, *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions* (1998); e ainda *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), adaptado da obra homónima de Roald Dahl, publicada em 1964. Realizou ainda um *remake* do filme *Planet of the Apes* (2001) e adaptou o musical da Broadway *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (2007).

Os seus trabalhos mais recentes são: *The Spook’s Apprentice* (2009), *Alice in Wonderland* (2010) e, como produtor, *Alice Through The Looking Glass* (2016), *Dark Shadows* (2012), *Big Eyes* (2014) e *Miss Peregrine’s Home for Peculiar Children* (2016) e a mais recente adaptação do clássico da Disney, *Dumbo* (2019).

Os filmes *Sleepy Hollow* e *Big Fish* têm origem em obras literárias com as quais Burton apenas contactou após a leitura do guião. Relativamente a *Big Fish*, Burton admite o seguinte: “I didn’t read the book Big Fish until well after getting the script, and if I had I don’t know if I would have said ‘Yes’ to it.” (Salisbury 1995: 206)

Tim Burton produziu, também, uma obra literária, intitulada *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, publicada em 1997, e contendo vinte e três histórias escritas em verso, tipicamente burtonianas. Tratam-se de pequenos poemas

com personagens e desenhos invulgares, aparentemente dirigidos ao público jovem, mas repletos de críticas grotescas à sociedade. Esta é a sua única produção literária, continuando Burton a ser conhecido, somente, pelo trabalho cinematográfico. As bizarras histórias de vida das personagens nesta obra são construídas com base na sua imaginação e completadas com desenhos do próprio Burton. Estas imagens são importantes por desenvolverem uma relação com as várias histórias. O livro foi criado numa época conturbada da sua vida, quando o seu projeto *Superman* foi suspenso. Porém, Burton trabalhava simultaneamente noutros projetos. Relativamente às histórias, afirma o seguinte:

They' re just little things- stories for the modern person with a short attention span. But it was fun for me. Luckily I was doing Oyster Boy while I was doing *Superman*, so I had a little bit of an outlet there. I' ve kind of been writing for a long time. In a weird way it' s how I think about things, so it' s a bit of a peek into how I think. And it' s a little calming Zen-type of exercise that I enjoy. It helps center me and focus my thinking a little bit because I get all over the place (Burton 2006: 156).

A esta ideia de Burton, Salisbury acrescenta:

(...) typically Burtonesque in content and tone, and once again managed to convey the anguish and pain of the adolescent outsider in a matter that was both delightfully comic and mildly macabre, and which, in the words of the New York Times, was 'both childlike and sophisticated' (Salisbury 2006: 156).

A obra *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* é notável pela forma como representa o estilo artístico de Burton, pois dirige-se ao público infantil combinando uma narrativa elementar com emoções profundas e experiências difíceis. Helena Bonham Carter esclarece a tendência de Burton para temas próprios da juventude: "Tim resonates with the young because he has kept in touch with the child he once was." (Carter 2009: 153).

Burton sempre criou, então, de forma progressiva, dentro dos mais variados géneros artísticos (pintura, desenho, fotografia) utilizando a sua imaginação indómita para dar vida a personagens e a estranhos universos extraordinários. Importante será referir que, como resultado do seu grande impulso inovador, este cineasta desafiou,

desde sempre, os padrões hollywoodescos ao insistir em manter a sua muito própria visão artística.

### **4.3 - Marcas do Expressionismo Alemão no Cinema de Tim Burton**

O Expressionismo Alemão constitui uma das principais influências cinematográficas de Tim Burton. De acordo com Alissa Darsa:

Expressionist film in the 1920s was based on the premise that film becomes art only to the extent that the film image differs from reality. This particular interpretation of cinema-as-art would go on to influence some of the most important filmmakers of the 20th century, including Alfred Hitchcock, Werner Herzog, and Tim Burton (Alissa, 2013).

No início da Primeira Guerra Mundial, os filmes importados tomaram conta da indústria cinematográfica alemã, e, de forma a contrariar esta tendência, o governo alemão incentivou a própria indústria e começou a criar os seus filmes, assim como filmes de propaganda, de modo a assegurar a indústria cinematográfica alemã. Deste modo, a indústria enriqueceu com os apoios e, mesmo perante a guerra, foram financiados equipamentos e estúdios de alta qualidade. Nesta época, vários cineastas abandonaram a Alemanha e foram produzir filmes em Hollywood. Foster Hirsch explica o Expressionismo Alemão e a sua influência no filme *Noir* Americano da seguinte forma:

(...) these early Expressionist films, with their tormented protagonists in flight from an alien society, and their stylized urban settings, exerted a deep influence on the subject matter as well as the visual temper of the American film noir. Expressionist motifs filtered into film noir, in 108 Gerald Saul and Chrystene Ells diluted but nonetheless significant ways, because the German style offered an appropriate iconography for the dark vision of the forties thriller, and also because a number of German directors fled to Hollywood from a nightmare society, bringing with them the special sensibility that permeated their early work (Hirsch 1981: 57).

Tendo em consideração que o Expressionismo Alemão exerce forte influência no universo criativo de Burton, será importante reconhecer algumas das suas marcas. Assim, alguns dos seus elementos principais são: o contraste extremo entre a iluminação clara e escura, criando sombras que impõem a sensação de dramatismo; existe um cuidado com os pormenores, como as superfícies refletoras, espelhos e vidros; a antropomorfização tanto física como comportamental do não humano; e um interesse por formas abstratas. Relativamente à influência que sobre si exerce o movimento expressionista, Burton menciona o seguinte:

That was what I always felt about the expressionist movement: it is like the inside of somebody's head, like an internal state externalizes. I like all different types of paintings, but I like a lot of impressionists and expressionists, I guess (Salisbury 2006:175).

O Expressionismo foi um movimento artístico do final do século XIX que veio romper com o Impressionismo. Esta tendência artística desenvolveu-se nos países nórdicos, porém, foi na Alemanha que teve maior notoriedade. Este movimento abrangeu todas as artes desde a música, o cinema, o teatro, a literatura, sendo na pintura que se encontram os seus expoentes máximos. Os artistas expressionistas pretendiam representar reações subjetivas relativamente à realidade, através da decomposição de imagens. Na pintura utilizavam-se cores fortes, abruptos movimentos de pincel e um realce de figuras distorcidas, evidenciando algumas semelhanças com a arte primitiva. Com forte tendência para a demonstração de sentimentos violentos, os artistas conceberam uma pintura desprovida dos padrões tradicionais que continham formas regulares de composição e cores harmoniosas.

No decorrer das crises originadas pela Primeira Guerra Mundial, os artistas expressionistas manifestaram grande sensibilidade perante a realidade social daquele período. No início do século XX, na Dinamarca, começaram as pesquisas estéticas do cinema expressionista. Contudo, é no filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), do realizador Robert Wiene, que se encontra a primeira tentativa de um cinema especificamente expressionista. Posteriormente, o cinema alemão obteve uma forte originalidade narrativa. Definido pela revolução e singularidade na linguagem, o cinema expressionista recorreu a cenários assimétricos, temas sombrios, personagens estranhas, dramatismo exagerado e a um intenso contraste de claro/escuro. Sendo o expressionismo produto de um sentimento coletivo de pesar, na Alemanha do pós-

guerra, os movimentos da câmara, as perspectivas das cenas, a escala anormal das figuras e a inexistência das tradicionais noções de espaço-tempo teriam de espelhar a tensão vivida na sociedade alemã da época. Com o nazismo, o cinema expressionista alemão foi abafado. *Metropolis* foi a última obra do movimento expressionista, realizada por Fritz Lang, em 1927. Após este contexto, este género de filmes começou a centralizar-se no Estados Unidos, dando mais tarde origem ao *Film Noir*.

Ao que tudo indica, a influência expressionista deu-se mais ao nível da temática no cinema americano. No entanto, na década de 40, o estilo de contraste negro, proveniente da vanguarda, alcança o cinema na América, o que levou a uma reconfiguração das imagens ao nível da estética. Porém, a mudança não foi apenas imagética, os argumentos dos filmes também se alteraram, tendo passado a ser influenciados por romances policiais da época, de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain.

Na América, em 1929, deu-se uma grande crise económica e, mais tarde, em 1941, a América entrou para a II Guerra Mundial. Do mesmo modo que a Alemanha estava destruída após a I Guerra, a dignidade americana também sofreu abalos durante as décadas de 30 e 40. Este abalo refletiu-se na literatura, que abordou temas como a violência, sexo, traições, homicídios e investigação. O cinema absorveu estes elementos contemporâneos e iniciou uma nova forma de realização, criando o que mais tarde se designaria por *Film Noir*. O Cineasta Paul Schrader refere-se ao *Film Noir* como um estilo muito próprio de Hollywood, pertencente a uma determinada época:

Film noir is also a specific period of film history, like German Expressionism or the French New Wave. In general, film noir refers to those Hollywood films of the Forties and early Fifties which portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption (Schrader 1973: 8).

Os argumentos deste género cinematográfico tinham como enredo principal um, ou mais, crimes, enredo esse envolto sempre numa aura de grande suspense. O realismo também estava presente, o que fazia com que os cenários contivessem elementos naturais e interpretações convincentes. Objetos comuns como espelhos e escadas serviam para mover as narrativas e auxiliavam na dramatização do Expressionismo. O *Film Noir* contém estes elementos mais expressionistas, introduzindo, porém, outros objetos, como facas e outras armas, que se tornam comuns nas narrativas e alteram o



percurso das personagens. Contudo, esta característica não existia nos filmes alemães. O *Film Noir* de influência expressionista modificou, assim, os modelos estéticos e narrativos do cinema americano, dando origem a um padrão que manifestou os dramas e o imaginário dos americanos.

Foram vários os filmes de estilo *noir* produzidos na época. Estas películas continuam a ter repercussões no cinema mundial. Atualmente, a estética expressionista ainda influencia a narrativa e o estilo de cinema produzidos na América. Deste modo, cineastas contemporâneos, como Tim Burton, admitem as suas influências expressionistas. Burton é um dos realizadores de cinema que mais se apropriou deste estilo, sendo que, embora trabalhe para a indústria do cinema americano, construiu uma filmografia distinta dos atuais modelos hollywoodianos. Os ambientes que cria nos seus filmes relembram as construções expressionistas, pois o cineasta apropria-se dos mesmos elementos, realça os tons e utiliza o contraste entre o claro e o escuro. Em *Vincent* encontram-se elementos artísticos do Expressionismo, o filme contém todas as características que serão posteriormente desenvolvidas ao longo da sua filmografia. A fotografia do filme apresenta contrastes extremos, a atmosfera é claustrofóbica e macabra, sendo que a maquilhagem e o figurino auxiliam na composição da personagem.

Relativamente à ligação do expressionismo com o universo criativo de Tim Burton, os elementos estilísticos e temáticos de *Vincent* remetem para o Expressionismo Alemão e distinguem Burton como um cineasta que, posteriormente, conseguiria uma posição importante no cinema comercial dos Estados Unidos. Na sua segunda curta-metragem, *Frankenweenie* (1984), Burton também segue um estilo expressionista, pois a fotografia é profundamente trabalhada e pormenorizada. A iluminação fundamenta a vanguarda e os contornos marcam os contrastes típicos. Em *Edward Scissorhands* (1990), Burton aborda o mesmo tema, porém, ele desorganiza a história de *Frankenstein* e dá um perfil mais delicado a Edward. Ao nível da caracterização, a maquilhagem exagerada de Edward lembra a personagem Cesare de *O Gabinete do Doutor Caligari*; já a linguagem, é ínfima, aproximando-se, assim, do antinaturalismo característico de Cesare. O contraste entre universos distintos torna-se evidente na criação visual dos espaços, uma vez que os tons mais negros característicos do gótico chocam com a pequena vila colorida e feliz. Contudo, Burton é um cineasta contemporâneo, a sua perspetiva ética e moral é mais atual, portanto, *Frankenweenie* e

Edward são personagens bem-intencionadas, contrariamente às personagens expressionistas.

*The Nightmare Before Christmas* (1993), baseado num poema de Burton, demonstra o choque entre mundos díspares, o Natal e o *Halloween*, as cores do filme exercem uma das principais funções que evidenciam as divergências entre os dois mundos. Esta obra de Burton é considerada a mais expressionista, pois contém as características do Expressionismo, e esta é uma influência que se encontra mais evidente na fotografia.

Apesar, *The Nightmare Before Christmas* ser um filme infantil produzido na Disney veio acompanhado de um aviso no seu lançamento:

The movie is rated PG, maybe because some of the Halloween creatures might be a tad scary for smaller children, but this is the kind of movie older kids will eat up; it has the kind of offbeat, subversive energy that tells them wonderful things are likely to happen (Ebert, 1993).

No filme *Batman* (1989), a cidade de *Gotham City* é utilizada como o espaço central da intriga, os cenários são repletos de atmosferas negras e tons escuros. O enredo centra-se num herói que combate o crime de uma grande cidade à noite, o que expressa a exorcização dos aspetos criminais. A composição das personagens é exagerada e forte, de forma a representar as suas características individuais que são evidenciadas através da maquilhagem exagerada e do figurino. A construção do antagonista Joker evoca o Dr. Mabuse, a personagem principal da trilogia de Fritz Lang (1922), pela forma como comete crimes e concebe uma personagem complexa e grotesca.

Devido às suas influências cinematográficas, Burton cria universos constituídos por personagens estranhas. Os seus filmes assentam em modelos fantásticos e irrealistas, e lidam com as hostilidades e os medos humanos, sempre em função da narrativa e da criação de personagens. Estes aspetos são típicos do Expressionismo e atingem o seu ponto máximo no cinema contemporâneo de Burton.

#### 4.4 - Visões Negras de Poe no Universo Fantástico de Tim Burton

A inovadora e sombria escrita de Edgar Allan Poe foi, sem dúvida, uma fonte de inspiração para o universo de Tim Burton, os filmes do cineasta transportam os espectadores para universos próprios da sua estética bizarra, que refletem a influência da principal figura dos mundos macabros e sombrios, Poe. Burton explora os mesmos aspectos da estética gótica numa relação evidente com a obra de Poe, que pode ser comprovado em *Vincent*, o que demonstra que o cineasta contactou com a tradição gótica-inglesa e norte-americana. Embora o universo do cineasta seja repleto de excentricidades, imagens assombradas e surreais, dispõe de uma aura de inocência. Desde a sua infância que Burton contactava com a obra de Poe, o que justifica a mistura de elementos contraditórios, como a inocência dentro de um mundo negro. A junção destas características opostas expressa uma estética incomparável e pouco convencional, tornando-a apelativa ao público em geral. Burton explica, do seguinte modo, a forma como se relacionava com o ambiente que o envolvia durante a sua infância e os efeitos que a obra de Poe provocavam na sua imaginação fértil:

Growing up in suburbia, in an atmosphere that was perceived as nice and normal (but which I had other feelings about), those movies were a way to certain feelings, and I related them to the place I was growing up in. I think that's why I responded so much to Edgar Allan Poe. I remember when I was younger, I had these two windows in my room, nice windows that looked out on to the lawn, and for some reason my parents walled them up and gave me this little slit window that I had to climb upon a desk to see out of. To this day I've never asked them why; I should ask them. So I likened it to that Poe story where the person was walled in and buried alive (Burton 2006: 4).

A sua primeira curta-metragem, *Vincent*, é de natureza autobiográfica, pois revela as suas influências na criação do seu estilo e faz referência à principal inspiração do cineasta, a obra de Poe:

Vincent Price, Edgar Allan Poe, those monster movies, those spoke to me. You see somebody going through that anguish and that torture – things you identify with – and it acts as a kind of therapy, a release. You make a connection with it. That's what Vincent thing really was for me (Burton 2006: 16).

*Vincent* narra a história de Vincent Malloy, um rapaz de sete anos um pouco perturbado e deslumbrado pelo mundo sombrio, que vive entre um mundo imaginário e a vida monótona do seu subúrbio e finge ser Vincent Price. Mark Salisbury menciona as semelhanças entre o protagonista e o realizador: “Anyone who has seen Vincent can be in no doubt that the title character, a pasty-faced youth with black, straggly hair, bears a striking resemblance to his creator” (Salisbury 2006: 18). Desta forma, Vincent imagina-se perante o contexto dos livros do seu escritor preferido, Edgar Allan Poe, e os filmes do seu ídolo, Vincent Price. Em apenas cinco minutos, a película recupera a atmosfera gótica baseando-se no poema *The Raven*, de Poe. Filmado em tons claros e escuros, evoca os filmes expressionistas alemães, sobretudo, o ambiente do *Gabinete do Dr. Caligari*. Sobre o filme *Vincent* Daniel Sullivan afirma o seguinte: “Vincent is also consistently described as having a German Expressionist Style” (Sullivan, 2014: 48). Narrado pelo ator Vincent Price, mestre dos filmes de horror da década de 60 e um dos ídolos de infância de Tim Burton, este pequeno filme presta-lhe a devida homenagem do seguinte modo:

I always had the feeling he understood exactly what the film was about, even more than I did; he understood that it wasn't just a simple homage, like 'Gee Mr Price, I'm your biggest fan.' He understood the psychology of it, and that amazed me and made me feel very good, made me feel that someone saw me for what I was, and accepted me on that level (Burton 2006: 24).

A infância de Vincent Malloy, assim como a de Burton, passava-se entre a realidade do seu subúrbio e o próprio mundo fantástico que construiu. A influência de Poe, na formação da identidade artística de Burton, é incontestável. De acordo com Daniel Sullivan:

By choosing Vincent for his first major work, Burton drew attention to the significance of the affinity between himself and Poe. Without romantically exaggerating the degree of overlap — if judging only by their respective longevities, Burton is clearly a better-adjusted person than Poe ever was, and his corpus is, on the whole, far more optimistic — it is nevertheless possible to point to various similarities in the lives and works of Burton and Poe. ( 50)

No final do filme, Vincent deita-se no chão e são recitados os versos do poema *The Raven* “And my soul from out that shadow that lies floating on the floor. Shall be lifted-

nevermore”.(Poe 1992: 37) Importante será referir que *Vincent* começou por ser um livro para crianças, mas surgiu a oportunidade de o tornar num filme *stop-motion*, o que para Burton se mostrou algo muito significativo:

I wanted to do that kind of animation because I felt there was a gravity to those three-dimensional figures that was more real for that story. That was really important to me, I wanted it to feel more real (Burton 2006:16).

A crítica divide-se em relação ao reconhecimento da obra de Burton, assim como se dividiu na época de Poe relativamente ao valor da sua produção literária. No caso de Burton, a causa para esta incerteza pode estar nas várias técnicas desenvolvidas pelo artista, que utiliza tanto o *live-action* como a animação *stop-motion* (em filmes como *The Nightmare Before Christmas* e *Corpse Bride*). Esta técnica, embora pouco utilizada nas suas criações, aparece em filmes de destaque, tendo-se tornado uma técnica representativa do seu universo. Segundo Alison McMahan a técnica *stop-motion* consiste no seguinte:

Types of tricks popular in trick films included stop-motion, which created an abrupt series of appearances, disappearances, or substitutions; reverse motion (a flipped dinner table righted itself); multiple exposures (three identical singing heads), coupled with a matte device masking off an area of the camera lens; invisible editing, or cuts that make things disappear on exact framing (also called stop substitution); theatrical devices, such as trapdoors and hydraulics, used to lift objects and people; and enlarging things by bringing them close to the camera in sequential shots (McMahan 2005: 13).

Uma das dificuldades com que os críticos se deparam, e que os impede, por vezes, de compreenderem a sua obra, é a de que não existe, nos seus filmes, uma divisão e categorização bem definida entre os mundos adulto e infantil, pois as fronteiras entre ambos esbatem-se. Também os valores contidos nas suas películas transcendem os limites das idades e culturas, uma vez que se focam em questões de crescimento humano. Embora a fantasia se relacione com o mundo infantil, nos filmes de Burton, esta assume formas fantásticas e sombrias numa combinação de humor e horror. O seu estilo grotesco adiciona alguma complexidade ao seu universo ficcional, no qual se desenvolvem os temas da morte, da família, da solidão e do isolamento social. Os filmes de Burton exploram, assim, a incapacidade social de aceitar a diferença no *Outro*. Os temas que o preocupam são os que o cineasta trabalha nos seus filmes e que carregam

uma crítica feroz à sociedade atual e à sua dificuldade em reconhecer o poder da imaginação no desenvolvimento da percepção humana.

O universo criativo de Burton mostra-se bastante apelativo devido à sua sensibilidade invulgar. O cineasta dá destaque à imagem, aliando-a a um método narrativo associado à Literatura Gótica. Os elementos da Literatura Gótica estão fortemente presentes nas suas criações, desde os cenários às personagens bizarras. A sua filmografia demonstra a influência de Poe ao recorrer a temas como a morte, sendo o filme *Corpse Bride* um dos melhores exemplos dessa influência, pois trata do assassinato de uma jovem no dia do seu casamento. Aliás, em *The Philosophy of Composition*, Poe defende que o tema da morte de uma mulher jovem e bela era o mais poético de todos: “the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world” (Poe 1856: 5). Em *The Nightmare Before Christmas*, o protagonista, Jack Skellington, alude também diretamente à imagem da morte, devido à sua aparência esquelética e vestes pretas. Relativamente ao fascínio pela morte, e que evoca a ligação de ambos os criadores pelo Romantismo Negro, observa-se que em Burton ele desenvolve-se, sobretudo em *Corpse Bride*, pelo confronto entre dois mundos: o da realidade comum das classes altas e o mundo sobrenatural repleto de seres estranhos de aspeto fúnebre. O contraste entre estes mundos é evidenciado na seleção das cores, o mundo dos mortos é mais colorido do que o dos vivos. Esta característica é um influência direta da obra de Poe, pois foi um dos primeiros escritores a tornar a morte bela. Poe procurou o ideal transcendente através da beleza horrenda e da morte, transcendendo a vida. Burton procede da mesma forma na sua obra, ao criar personagens cadáveres que regressam ao mundo dos vivos e acabam por estabelecer um contraste entre o mundo do mortos e o mundo vitoriano de *Corpse Bride*. Burton recupera os mesmos temas do Romantismo Negro de Poe, ao utilizar a estética gótico-grotesca na descrição e criação dos seus cenários. As personagens são típicas do Romantismo Negro por serem melancólicas, românticas, sensíveis e cederem ao impulso perverso. Assim como na obra de Poe algumas personagens femininas de Burton são belas, morrem jovens e deixam situações pendentes no mundo dos vivos. Estas personagens apresentam ainda características que remetem para a estética de Poe, por serem pálidas, esqueléticas, etéreas, decrépitas e apresentam olheiras representativas do sofrimento. O filme *Corpse Bride* de Burton entra em diálogo com os contos “Morella” (1835), Berenice (1835) e “Ligeia” (1838), pois recupera a ideia de Poe de que a morte de uma bela mulher é o tema mais poético do mundo. Tanto as personagens

femininas de Poe como Burton tornam-se fantasmas que perseguem os seus pares. Ligeia surge numa espécie de ressurreição no corpo de Rowena que relembra a monstrosidade feminina de Emily de Burton. A obsessão de Emily pelo casamento que a leva a atormentar a vida de Victor relaciona-se com a Berenice de Poe, que aterroriza as memórias de Egeu, acabando por se tornar numa lembrança que o assombra e atormenta. Em *Corpse Bride*, de Burton, Emily regressa aos mundo dos vivos com a única intenção de ser casar, assim como Morella de Poe reencarna no corpo da filha para ser desejada pelo amado. Em *Dark Shadows* de Tim Burton, Josette Collins representa a amada que comete suicídio e surge reencarnada em Victoria Winters e também em forma de fantasma que atormenta Barnabas Collins com as suas aparições. Esta personagem de Burton assemelha-se à personagem Rowena de Poe que surge no conto “Ligeia”, representa o corpo físico, já o fantasma de Josette simboliza o espírito como Ligeia. Tanto as personagens de Poe como de Burton provocam sensações tormentosas e paralisantes nos seus parceiros românticos.

#### **4.5 - O Gótico e o Fantástico no Cinema de Tim Burton**

O universo criativo de Tim Burton caracteriza-se essencialmente por imagens sombrias, constituindo estas a sua forma de comunicação principal, que contêm vários elementos góticos e fantásticos. “Taking inspiration from popular culture, fairy tales, and gothic traditions, Burton has reinvented Hollywood genre filmmaking as an expression of a personal vision.” (Bernstein; Reid; Johnson 2011: 1) O Gótico está sempre presente nos seus temas e na sua estética muito própria com forte emotividade. O Gótico e o Fantástico não funcionam apenas como fundo para o desenvolvimento da ação, mas conferem-lhe também um profundo significado. Sem este tipo de imagens, a narrativa e as personagens perderiam força, pois estas são a essência da obra, permitindo a sua permanência e as relações intertextuais. Elas definem, ainda, o espaço indispensável para a produção de significados. Daí que Mark Salisbury tenha afirmado que Burton é muito mais do que apenas um cineasta visionário:

Tim Burton has transformed from being a visionary director with the Midas touch to becoming an identifiable brand; the term ‘Burtonesque’ being ascribed to any filmmaker whose work is dark, edgy or quirky, or a combination thereof. (Salisbury 1995: xviii).

O efeito e a intenção são elementos tratados em *The Philosophy of Composition*, de Poe, e que influenciaram o processo criativo de Burton. Poe sempre defendeu que, durante o processo de construção de um texto, o autor devia empregar os mecanismos literários disponíveis para obter um final concreto e decisivo de forma a produzir um efeito no leitor. Deste modo, o final deve estar inicialmente definido. No seu ensaio teórico, Poe afirma o seguinte:

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its dénouement before anything is attempted with the pen. It is only with the dénouement constantly in view that we can give the plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention (Poe 1856: 1).

Para este objetivo, o texto poético ou narrativo deve estar organizado para possibilitar que o leitor experiencie um estado de transcendência e se mantenha o suspense. De acordo com Poe, na poesia deve-se ter em conta o ritmo e o tom, mas, tal como no conto, deve manter-se a unidade de efeito, potenciado pelo modo Gótico. Segue-se, assim, uma determinada lógica, sendo o leitor encaminhado ao longo do texto conforme a vontade do autor e do seu talento para efetuar manipulações de exposição e sonegação. Estas ideias de composição são especialmente interessantes para a criação cinematográfica. Tanto no cinema Gótico-Grotesco e/ou Fantástico de Tim Burton, o efeito e o propósito delimitam as opções, que são previamente tomadas no começo das filmagens juntamente com os atores e os cenários.

Neste tipo de cinematografia, tão contaminada pelo Romantismo Negro e pelo Gótico literário, ter-se-ia inevitavelmente de dar importância ao diálogo autorreferencial com outras obras do mesmo género produzidas no passado. Catherine Spooner alerta para esta situação, não deixando de acreditar que, neste processo intertextual, o Gótico moderno transporta uma adversidade, que procura a veracidade debaixo do véu superficial da imagem. Seguindo esta tendência do Gótico, também a filmografia de Burton, ciente de si mesma e autorrepresentativa, demonstra essa tensão entre exterior e interior, entre a expressão de sentimentos verdadeiros e a diversão da encenação. Nesta sequência, Spooner afirma que o Gótico se caracteriza por ser “profoundly concerned with its own past, self-referentially dependent on traces of other stories, familiar images and narrative structures, intertextual allusions.” (Spooner 2006:



10). A autora menciona também a importância do passado, pessoal, histórico e literário para a estética gótica, o que se relaciona diretamente à presença de imagens ligadas ao passado do cinema no universo cinematográfico de Tim Burton. Assim, a evocação do passado e a sua consequente assombração são fatores essenciais na filmografia de Burton. Não só o passado das personagens, mas principalmente de obras góticas anteriores, que este realizador venera por meio da reprodução de elementos cinematográficos e narrativos provenientes de filmes como os de James Whale, Mario Bava, Roger Corman e Ray Harryhausen:

(...) many of his work's recurrent themes and images appear, on the surface, to be a director graciously paying homage to his youthful inspirations – notably James Whale's 1931 *Frankenstein* (Salisbury 1995: xviii).

Uma das principais provas da associação direta do universo cinematográfico de Burton ao Gótico é, como já se referiu, o facto de a sua filmografia conter uma das principais narrativas góticas, *Frankenstein*, que deu origem à sua curta-metragem *Frankenweenie*, que, por sua vez, inspirou a produção de *Edward Scissorhands*. Na criação dos ambientes cinematográficos de Burton evidenciam-se, assim, elementos como ruínas, portas, janelas e várias imagens de moinhos. Estes elementos repetem-se ao longo dos seus filmes e são também encontrados na estética gótica.

O género Fantástico, também repleto de elementos góticos, é a matéria essencial à criação dos cenários e ambientes dos filmes de Burton. Este género pode ser encontrado ao longo de toda a sua filmografia, constituindo o cerne de todas as suas histórias, e ditando o desenvolvimento das suas personagens, quase sempre fantásticas. O Fantástico contribui para criação da estética tão característica de Burton, uma vez que o género surge associado à imaginação, permitindo, assim, que a sua obra se torne ainda mais apelativa por ser livre de qualquer tipo de restrições criativas. Segundo Rosemary Jackson:

FANTASY, both in literatura and out of it, is an enormous and seductive subject. Its association with imagination and with desire has made it an area difficult to articulate on to define, and indeed the 'value' of fantasy has seemed to reside in precisely this resistance to definition, in its 'free-floating' and escapist qualities (Jackson 2008 :1).

De notar que, para Burton, os filmes de horror, de fantasia e de contos de fadas, têm todos a mesma origem simbólica:

Because I never read, my fairy tales were probably those monster movies. To me, they're fairly similar. I mean, fairy tales are extremely violent and extremely symbolic and disturbing, probably even more so than Frankenstein and stuff like that (Salisbury 1995: 3).

Recentemente, o Contos de Fadas tem sido estudado por vários teóricos que destacam a sua simbologia e dimensão psicológica, pois consideram-no um meio de penetração no inconsciente para encontrar o consciente. Criados como uma forma muito peculiar de perceber a realidade, dando origem a universos alternativos, o Conto de Fadas transforma o género Fantástico numa explicação das ações humanas. Este género de conto é ainda estudado à luz da perspectiva freudiana, pois acredita-se que reflete certas questões éticas e psicológicas, inerentes à existência humana, como o bem, o mal e o medo. Este género auxilia, assim, os mais novos a superar as suas várias etapas de crescimento, convivendo com os medos que lhes são intrínsecos. Pode-se encontrar um dos princípios essenciais do Conto de Fadas na obra de Burton, em momentos em que se dá um confronto com os ambientes considerados normais da sociedade. Nestas situações, o realizador insere elementos fantásticos que desconstroem a realidade. Esta lógica relaciona-se com as suas experiências enquanto jovem, pois, nesse período, o realizador sentia um desfasamento para com a sociedade em que estava inserido. Neste âmbito, Burton combina melancolia com humor e cria personagens heroicas desfasadas da sociedade americana, em que raramente se integram, de forma a espelhar a sua visão do mundo. Quase sempre, Burton recorre ao Fantástico para poder revelar a sua imaginação ilimitada e ultrapassar a sua dificuldade em suportar a realidade, que considera asfixiante. Não distinguindo a ilusão cinematográfica da simbologia da Literatura Fantástica, Tim Burton demonstra-nos que não diferencia o conto fantástico do mito ou do Gótico:

I realize that I love the mythology, folk tale kind of thing...because that's basically what movies are as well...you've got classic mythological representations of things, the magical town or city, all these sort of images. They were all variations on all the kind of classic imagery that way, and symbols (Fraga 2005: 177).

O Fantástico intrínseco ao Gótico é reorganizado de diversas formas para representar os medos mais primitivos. O Gótico, o Fantástico e o Conto de Fadas são, por vezes, indistintos. Burton considera-os idênticos e trabalha-os simultaneamente:

One of the problems of being part of the television generation is that I don't read much and it's not easy for me to read – in fact, in order to read a book I'd almost have to not do anything else (Fraga 1991: 169).

O cineasta revela-se, assim, pouco adepto da leitura, não resultando o seu conhecimento do Gótico somente de obras literárias, mas derivando, sobretudo, da sua assimilação da imagética associada à estética gótica. Este facto provém da sua predisposição para a junção de diferentes artes semelhantes, em termos de processos narrativos e técnicas de ilusão.

Por vezes, alguns críticos destacam, na obra de Burton, uma disposição para a superficialidade narrativa, porém o talento visual é quase sempre reconhecido. Segundo Colin Odell e Michelle Le Blanc “Traditional narrative techniques exist in his films, but are secondary to image and feeling. In some senses his output is belittled by mere description” (2005: 11). A. O. Scott, na sua crítica a *Big Fish* para o *The New York Times* em dezembro de 2003, encontra em Burton uma forte tendência imaginativa, afirmando o seguinte:

Tim Burton -- who made "Pee-Wee's Big Adventure," "Edward Scissorhands" and the first two "Batman" movies, among others -- is surely one of the most prodigiously imaginative filmmakers around. His best movies glide effortlessly from devilish whimsy to startling perversity, and even when his storytelling falters his inimitably strange visual sensibility leaves its haunting, humorous traces on the memory (Scott, 2003).

Vários críticos concordam com este problema, mencionado por Scott, nas narrativas de Burton, pois, habitualmente, consideram-nas simples e infantis. Ken Hanke também se refere a esta falha narrativa, sem deixar de notar as suas qualidades visuais. Segundo Hanke: “Despite a certain thematic slightness to most of his work (at least on a surface reading) Burton is quite possibly the most visually gifted American filmmaker of our time” (Woods 2007: 81). É importante referir que o destaque dado às imagens é atribuído à sua importância simbólica, emocional e autorreferente, sendo elas essenciais para a compreensão do seu estilo muito próprio e distintivo.

## Conclusão

O principal objetivo desta dissertação foi estabelecer uma ligação entre a obra literária de Edgar Allan Poe e o cinema contemporâneo de Tim Burton. Para o efeito, foram tratados alguns aspetos estético-literários que se mostraram pertinentes por estarem presentes nas obras estudadas.

Na abordagem inicial ao Romantismo, mencionou-se, sobretudo, que este movimento permitiu o desvendar dos impulsos, desejos e emoções reprimidos pela sociedade da época, e que encontraram expressão após o declínio do pensamento iluminista. Iniciou-se, assim, uma revolução literária e filosófica bem como uma nova era ao nível das artes, o que deu origem a outros movimentos, como o Romantismo Negro, a vertente mais negativa do Romantismo, pois encontrou formas de representação para a presença do mal na vida humana. Este movimento revelou-se indispensável para a compreensão do contexto em que surgiu a obra de Edgar Allan Poe. Os escritores americanos ligados ao Romantismo Negro tinham, assim, uma ideia pessimista sobre a existência e escreviam sobre a perversidade inata, oriunda do puritanismo americano, que definiu a cultura americana, tendo sido Poe o primeiro escritor a introduzir este tema na Literatura. Observou-se ainda que as tendências éticas e estéticas deste fenómeno artístico-literário perduram na contemporaneidade no cinema de Tim Burton.

Sabe-se que, na crítica literária mais tradicional, o Gótico não obteve grande reconhecimento. Porém, o interesse neste modo literário e artístico tem vindo a aumentar significativamente. Isto deve-se, sobretudo, aos seus temas principais, como a perversidade, psicopatologia, paranoia, violência e obsessão pelo poder, que se revelam muito pertinentes para compreender a realidade atual. Por este motivo, são produzidas cada vez mais obras com elementos do Gótico. As ideias inovadoras de Poe, durante o período Romântico da Renascença Americana, deram um enorme contributo para o Gótico contemporâneo, que surge na atualidade unido a vários géneros, o que possibilita o seu enriquecimento e garante a sua permanência. As várias combinações entre o Gótico e outros subgéneros artísticos permitiram a Tim Burton a criação de um estilo muito próprio, que tem por base o modo Gótico inspirado pela obra de Poe, como se pôde comprovar na curta-metragem *Vincent* e na construção de cenários que aludem aos contos do autor.

O Grotesco é um gênero muito presente nas obras estudadas, tendo sido com Poe que se deu o início do crescimento do gênero na literatura norte-americana, pois foi a sua obra que instituiu a estética grotesca na América, levando posteriormente os escritores góticos contemporâneos a recorrer ao denominado estilo gótico-grotesco. O Grotesco aparece na obra de Poe como um Grotesco romântico, pois o autor, que cultivou a “pleasurable sadness”, bem sabia que o seu conceito de sublime desenvolvendo a beleza suprema, por si tão defendida em “The Poetic Principle”, poderia tornar a morte esteticamente bela. Surge ainda outro tipo de Grotesco, o denominado Grotesco onírico, ao modificar a percepção da realidade. Assim, a palavra Grotesco passa, com Poe, a pertencer à categoria de uma estética mais sombria, servindo ainda para designar certos efeitos sentimentais.

Tentar distinguir e compreender traços de contemporaneidade na obra de Poe foi crucial para entender a influência que o autor tem na atualidade. Este autor americano do séc. XIX possuía uma visão existencialista antes mesmo do aparecimento do Existencialismo no século seguinte à sua obra. As personagens irracionais e perversas que povoam os seus contos foram, elas próprias, uma antecipação da psicanálise freudiana. Poe foi ainda considerado um dos primeiros simbolistas antes do surgimento do Simbolismo francês. Sendo um autor conotado com o Romantismo Negro, Poe nunca deixou de interpretar e representar uma realidade perturbante, revelando a verdadeira essência do que denominava “terror of the soul”, pois tinha um profundo entendimento da alma humana e da realidade do seu país.

Concluimos ainda que a universalidade da obra deste autor muito se deveu à presença de temas coletivos em narrativas que pareciam centradas em obsessões individuais. De notar ainda que, ao mesmo tempo que utilizou a estética europeia, Poe transportou-a para a América transformando-a em algo genuíno, mas que não deixou de ser familiar aos leitores que sempre lhe atribuíram significados universais. Além disso, aquilo que hoje se denomina como literatura de Ficção Científica, gênero Policial ou Romance Psicológico são o legado cultural que a contemporaneidade recebeu de Poe.

Inegável será dizer que a obra de Edgar Allan Poe muito contribuiu para o desenvolvimento do cinema de terror, inspirando ainda vários cineastas contemporâneos. Os filmes de Roger Corman, ao procederem a várias adaptações dos contos do autor protagonizadas por Vincent Price, são um exemplo dessa inspiração num escritor do séc. XX, e, na época contemporânea, Tim Burton será, sem dúvida, o

realizador que mais tem contribuído para demonstrar a intemporalidade e contemporaneidade da obra de Poe através do seu universo estético muito particular.

Edgar Allan Poe e Tim Burton partilham sensibilidades artísticas semelhantes, tendo o escritor americano inovado em comparação com outros escritores do seu tempo, assim como na contemporaneidade o cineasta se afasta dos padrões hollywoodescos, criando o seu próprio estilo inconfundível, que permite a muitos espectadores identificarem-se de forma imediata com os seus filmes. Para melhor compreender a peculiar estética cinematográfica de Burton, foi indispensável referir a influência do Expressionismo Alemão e do *Film Noir* no seu universo cinematográfico. Estes estilos influenciaram a estética peculiar de Burton, tendo-se concluído que os ambientes dos seus filmes remetem para certos processos criativos expressionistas, sobretudo pelos originais contrastes obtidos entre claro/escuro, assim como pela representação de figuras distorcidas.

Inspirado por estes estilos e por Edgar Allan Poe, o cineasta americano tem-nos conduzido a mundos góticos concebidos pela sua própria estética. Verificou-se, então, que Burton tem tencionado provocar nos espectadores os mesmos efeitos que ocorriam com a leitura da obra de Poe, mencionados pelo escritor em “The Philosophy of Composition”. Burton é, assim, considerado um dos cineastas mais reconhecidos do mundo, sendo os seus filmes devedores da estética gótico-grotesca e da melancolia romântica de Edgar Poe.

O universo fantástico de Burton está presente ao longo de toda a sua filmografia, que é composta principalmente por imagens sombrias e bizarras que são indispensáveis para a criação dos significados profundos que os seus filmes contêm. O Fantástico surge associado não só aos espaços, mas fundamentalmente também às suas personagens simultaneamente estranhas e com relevantes características bem humanas, que, por isso mesmo, nos parecem tão “fantásticas”. Realçou-se ainda o facto de o cineasta considerar que os filmes de terror, de fantasia e de contos de fadas têm todos a mesma origem simbólica, o que muito contribui para o profundo simbolismo de muitos dos seus filmes. Este facto parece contrariar as apreciações negativas de alguns críticos, que consideram a narrativa de Burton superficial por apenas dar destaque aos efeitos visuais, o que poderia eventualmente torná-la mais fraca.

Ao relacionar o cinema contemporâneo de Burton com um autor do século XIX, concluiu-se que as ideias oriundas do Romantismo Negro são intemporais e intrínsecas ao espírito humano. Embora a época em que Poe viveu seja muito anterior àquela na

qual vive Burton, este encontrou na obra daquele escritor um universo criativo que permitiu apaziguar as suas inquietações, vendo-as espelhadas numa obra tão complexa e repleta de surpresas tenebrosas. Ao ler a obra de Poe, o leitor entra num mundo sombrio, em que são descobertas características profundas da alma humana, assim como potencialidades imaginativas, emocionais e psíquicas das quais ainda não se tinha até então tido consciência. Com o cinema de Burton, é possível aceder aos mesmos temas e às mesmas sensações através das imagens que o cineasta cria, sempre fiel à sua herança gótica. As semelhanças entre o escritor e o cineasta não se limitarão às suas obras, pois tanto a vida de Poe como a de Burton revelaram-se tão estranhas quanto as suas narrativas literária ou cinematográfica. Tim Burton viveu uma infância triste, tendo passado quase toda a sua vida isolado de uma sociedade que não combinava com a sua forma invulgar de ver o mundo, o que o levou a refugiar-se no cinema de terror e na obra de Poe. O mesmo aconteceu anteriormente com o escritor, que durante toda a sua vida sofreu perdas trágicas e encontrou dificuldades existenciais, tendo estas experiências infelizes marcado igualmente a sua obra. Apesar de o cineasta não conseguir representar de forma tão profunda as emoções humanas como o escritor, Burton sempre possuiu uma visão estética proveniente da sua íntima e peculiar ligação com a obra de Poe, o que muito contribuiu para a tão original criação da designada estética burtoniana. Assim sendo, são vários os aspetos que relacionam Tim Burton com Edgar Allan Poe, tendo o escritor influenciado toda a carreira do cineasta, desde as estranhas personagens aos cenários góticos por si criados, contribuindo, assim, para a formação de uma identidade fílmica única.

## Bibliografia

- Abrams, M. H.; Geoffrey Galt, Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. Cengage Learning, 2014.
- Barzum, Jacques. *Berlioz and the Romantic Century*. Vol.1, Columbia University Press, 1969.
- Baudelaire Charles. *Baudelaire on Poe: Critical Papers*. Dover Publications, 2014.
- \_\_\_\_\_ *Edgar Allan Poe*. Editalma, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Edgar Allan Poe: Sa Vie et ses Oeuvres*. Ebook, 1856.
- Bernstein, Rachel; Reid, Jennifer; Johnson, Kelsey. *Tim Burton: The Artist's Process*. The Museum of Modern Art, 2011.
- Bloom, Harold. *Modern Critical Interpretations: The Tales of Poe*. Chelsea House Publishers, 1987.
- Botting, Fred. *The Gothic*. Routledge, 1996.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford University Press, 1992.
- Breskin, David. *Tim Burton. Inner Views Filmmakers in Conversation*. Da Capo Press, 1997.
- Burton, Tim; He, Jenny. *Tim Burton. The Museum of Modern Art*. 2009.
- Burton, Tim. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*. Faber and Faber, 1997.
- Burton, Tim; Salisbury, Mark. *Burton on Burton*. Faber and Faber, 2006.
- Carter, Angela. "Notes on the Gothic Mode". *The Iowa Review*, 1975.



Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf, 1990.

Day, William Patrick. *In The Circles of Fear and Desire*. University of Chicago, 1985.

De Marr, Harko G. *History of Modern English Romanticism*. Vol. 1, Haskell House, 1970.

Ferenczi, Aurélien. *Tim Burton*. *Colecção Grandes Realizadores*. Edições Cahiers du Cinéma e Jornal O Público, 2007.

Foye, Raymond. *The Unknown Poe*. City Lights Publishers, 1980.

Fraga, Kristian. ed. *Tim Burton, Interviews, Conversations with Filmmakers Series*. University Press of Mississippi, 2005.

Gallo, Leah. *The Art of Tim Burton*. Steeles Publishing, 2009.

Gleckner, Robert F.; Enscoe, Gerald E. *Romanticism Points of View*. Wayne State University Press, 1974.

Goddu, Teresa A. "Introduction to American Gothic". *The Horror Reader*. Ed. Ken Gelder. Routledge, 2000.

Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, 1981.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 2008.

Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Columbia University, 1981.

Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*. Martin Secker, 1920.

Lima, Maria Antónia. *Gótico Americano: Alguns Percursos*. Húmus, 2017.

\_\_\_\_\_. *Terror na Literatura Norte-Americana*. Universitária Editora, 2008.

Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature & Other Literary Essays*. Wildside Press, 2008.

\_\_\_\_\_ *The Complete Fiction*. Barnes & Noble, 2008.

Martin, Robert K. & Savoy, Eric, ed. by. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. University of Iowa Press, 1998.

McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. Palgrave Macmillan, 1989.

McMahan, Alison. *The Films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood*. The Continuum International Publishing Group, 2005.

Morozow, Helena Bassil. *Tim Burton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*. Routledge, 2010.

Oates, Joyce Carol. *American Gothic Tales*. Plume, 1996.

\_\_\_\_\_ *Haunted - Tales of the Grotesque*. Plume, 1995.

Odell, Colin; Le Blanc, Michelle. *The Pocket Essential: Tim Burton*. Pocket Essentials, 2005.

Phillips, Jerry. *Romanticism and Transcendentalism (1800-1860)*. Facts on File, 2006.

Poe, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Fall River Press, 2012.

\_\_\_\_\_ *Complete Poems*. Gramercy Books, 1992.

\_\_\_\_\_ *Histories Extraordinaires Traduites Par Charles Baudelaire*. Quantin Imprimeur-editeur, 1884.

\_\_\_\_\_ *The Philosophy of Composition*, 1846.

\_\_\_\_\_ *The Poetic Principle*, 1859.

\_\_\_\_\_ *Todos os Contos*. Temas e Debates e Círculo de Leitores, 2014.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Meridian Books, 1956.

Raby, Peter. *Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge University Press, 1982.

Schrader, Paul. *Notes on Film Noir*. Film society of Lincoln Center, 1973.

Scott, A. O. *Big Fish*. New York Times Review, 2003.

Smith, Jim ; Matthews, J Clive *Tim Burton*. Virgin Books, 2007.

Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, 2006.

Sullivan, Daniel. “The Consolations and Dangers of Fantasy: Burton, Poe, and Vincent”. In *McMahon, Jennifer L. The Philosophy of Tim Burton*. University Press of Kentucky, 2014.

Thompson, Philip. *The Grotesque*. Methuen & Co Ltd, 1972.

Thompson, G. R. *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. University Press, 1974.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

Van O'Connor, William. *The Grotesque in Modern American Fiction*. College English, 1959.

Weinstock, Jeffrey Andrew. *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. Palgrave MacMillian, 2013.

Williams, Gilda. *The Gothic*. London, 2007.

Woods, Paul A. *Tim Burton: a Child's Garden of Nightmares*. Plexus, 2002.

## **Webografia**

Darsa, Alissa. 2013. “Art House: An Introduction to German Expressionist Films”. (Acedido a 20 de Dezembro, 2019). <https://news.artnet.com/market/art-house-an-introduction-to-germanexpressionist-films-32845?fbclid=IwAR2ulBNDnqQ-IaZrB17pTtWw2mTOg5fSeAiEMK-8YUuzmkpp2Rk3mLxCXM>

Ebert, Roger. 1993. “Tim Burton’s The Nightmare Before Christmas”. (Acedido a 19 de Dezembro, 2019). <https://www.rogerebert.com/reviews/tim-burtons-the-nightmare-before-christmas-1993>

## Filmografia

Tim Burton, *Vincent*, 1982.

\_\_\_\_\_ *Frankenweenie*, 1984.

\_\_\_\_\_ *Beetlejuice*, 1988.

\_\_\_\_\_ *Batman*, 1989.

\_\_\_\_\_ *Edward Scissorhands*, 1990.

\_\_\_\_\_ *Batman Returns*, 1992.

\_\_\_\_\_ *The Nightmare Before Christmas*, 1993.

\_\_\_\_\_ *Ed Wood*, 1994.

\_\_\_\_\_ *Mars Attacks*, 1996.

\_\_\_\_\_ *Sleepy Hollow*, 1999.

\_\_\_\_\_ *Planet of the Apes*, 2001.

\_\_\_\_\_ *Big Fish*, 2003.

\_\_\_\_\_ *Charlie and the Chocolate Factory*, 2005.

\_\_\_\_\_ *Corpse Bride*, 2005.

\_\_\_\_\_ *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleetstreet*, 2007.

\_\_\_\_\_ *Alice in Wonderland*, 2010.

\_\_\_\_\_ *Dark Shadows*, 2012.

\_\_\_\_\_ *Big Eyes*, 2014.

\_\_\_\_\_ *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*, 2016.

\_\_\_\_\_ *Dumbo*, 2019.

## **Anexos**

## **Lista de Artistas Influenciados pela Obra de Poe**

### **Literatura**

Baudelaire (1821-1867)  
Jules Verne (1828-1905)  
Arthur Conan Doyle (1859-1930)  
Charlotte Perkins Gilman (1860-1935)  
H. P. Lovecraft (1890-1937)  
Agatha Christie (1890-1976)  
William Faulkner (1897-1962)  
Sylvia Plath (1932-1963)  
Joyce Carol Oates (1938)  
Anne Rice (1941)  
Stephen King (1947)  
Tim Burton (1958)  
Donna Tartt (1963)

### **Música**

*I am the Walrus*, The Beatles  
*Buried Alive*, Creature Feature  
*The Raven*, Lou Reed  
*Tales of Mystery and Imagination*, The Alan Parsons Project  
*My Lost Lenore*, Tristania  
*St. Jimmy*, Green Day  
*The Poet and the Pendulum*, Nightwish  
*Crow Girl*, Edgar Allan Poets  
*Shadow of the Raven*, Nox Arcana  
*You're so dark*, Arctic Monkeys  
*William Wilson*, The Smithereens  
*Annabel Lee*, Stevie Nicks

*Mr. Raven*, MC Lars

*Tell Tale Heart*, New Found Glory

*Nevermore*, Queen

*Allan*, Mylène Farmer

*Tales of Mystery and Imagination*, The Alan Parsons Project

*Annabel Lee*, Frankie Laine

*Annabel Lee*, Jim Reeves

*The Bells*, Phil Ochs

*Just Like Tom Thumb's Blues*, Bob Dylan

*Annabel Lee*, Joan Baez

*William Wilson*, The Smithereens

*Teenage Brainsurgeon*, Cherru Poppin' Daddies

*The Fall of the House of Usher*, Peter Hammill

*Sweat*, Tool

*Run-Around*, Blues Traveler

*Trova de Edgardo*, Silvio Rodríguez

*Closed on Account of Rabies*, Hal Wilner

*Thrice*, The Red Death

*That's How The Story Ends*, Five Iron Frenzy

*The Casket of Roderick Usher*, Finch

*Red Death*, Latent Anxiety

*Red Death at 6:14*, The White Stripes

*Gone With The Sin*, HIM

*Murders in the Rue Morgue*, Iron Maiden

*My Lost Lenore*, Tristania

*The Raven*, Omnia

### **Artes Plásticas**

Paul Gauguin (1848-1903)

Harry Clarke (1889-1931)

John Gadsby Chapman (1808-1889)

Henry Inman (1801-1846)

Joshua Shaw (1776-1860)



Édouard Manet (1832-1883)

Antonio Frasconi (1919-2013)

Arthur Rackhames (1867-1939)

Horst Janssen (1929-1995)

Eduard Prüssen (1930)

### **Cinema**

Alfred Hitchcock (1899-1980)

Roger Corman (1926)

Tim Burton (1958)

Vincent Price (1911-1993)

Frederico Fellini (1920-1993)

*The Avenging Conscience or: 'Thou Shalt Not Kill'*, D. W. Griffith, 1914

*The Raven*, Charles Brabin, 1915

*Maniac*, Dwain Esper, 1934

*The Crime of Dr. Crespi*, John H. Auer, 1935

*The Fall of the House of Usher*, Jean Epstein, 1928

*Murders in the Rue Morgue*, Robert Florey 1932

*Danza Macabra*, Antonio Margheriti, 1964

*The Black Cat*, Edgar Ulmer, 1934

*House of Usher*, Corman, 1960

*The Pit and the Pendulum*, Corman, 1961

*Tales of Terror*, Corman, 1962

*The Raven*, Corman, 1963

*The Haunted Palace*, Corman, 1963

*The Mask of the Red Death*, Corman, 1964

*The Tomb of Ligeia*, Corman, 1965

*Histoires Extraordinaires*, Fellini, 1968

*Vincent*, Tim Burton, 1982

*The Raven*, Lew Landers, 1935

*The Tell-Tale Heart*, Jules Dassin, 1941

*The Tell-Tale Heart*, Ted Parmelee, 1953

*House of Usher*, Roger Corman, 1960

- The Tell-Tale Heart*, Ernest Morris, 1960
- The Pit and the Pendulum*, Roger Corman, 1961
- Tales of Terror*, Roger Corman, 1962
- The Raven*, Roger Corman, 1963
- The Masque of the Red Death*, Roger Corman, 1964
- Castle of Blood*, Antonio Margheriti, Sergio Corbucci, 1964
- The Pit and the Pendulum*, Alexandre Astruc, 1964
- The Tomb of Ligeia*, Roger Corman, 1964
- The Blood Demon*, Harald Reinl, 1967
- Spirits of the Dead (Histoires extraordinaires): Metzengerstein*, Roger Vadim,
- William Wilson*, Louis Malle e *Toby Dammit*, Federico Fellini, 1968
- Web of the Spider*, Antonio Margheriti 1971
- The Murders in the Rue Morgue*, Gordon Hessler, 1971
- The Spectre of Edgar Allan Poe*, Mohy Quandour, 1974
- Fool's Fire*, Julie Taymor 1992
- The Raven...Nevermore*, Tinieblas González, 1999
- The Raven*, Peter Bradley, 2003
- The Death of Poe*, Mark Redfield, 2006
- Nightmares from the Mind of Poe*, Ric White, 2006
- Edgar Allan Poe's Ligeia*, Michael Staininger, 2009
- House of Usher*, David DeCoteau, 2008
- The Pit and the Pendulum*, David DeCoteau, 2009
- William Wilson*, Michael Van Devere 2011
- The Raven*, James McTeigue, 2012
- Stonehearst Asylum*, Brad Anderson, 2013
- Extraordinary Tales*, Raul Garcia, 2013

### Pinturas de Tim Burton



Trick or Treat, 1980.



Romeo and Juliet, 1981-1984.



Number, 1982.



Mars Attacks!, 1995.



Red Queen sketch, 2009.



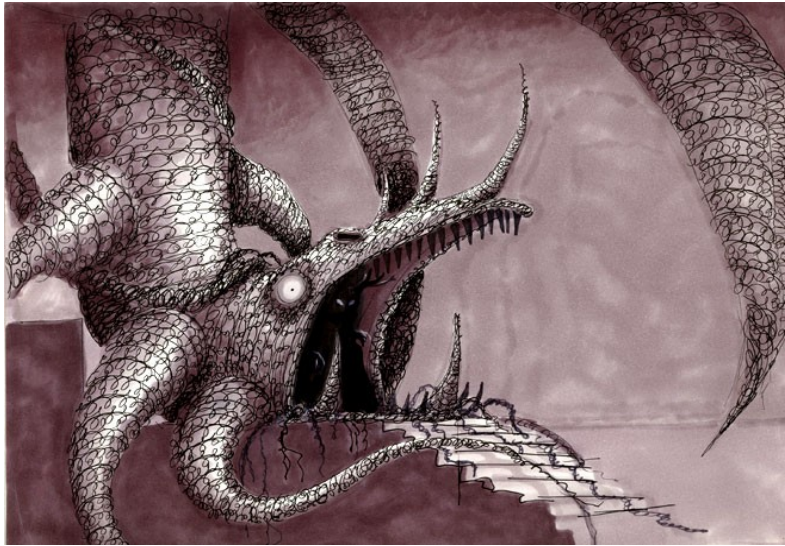
Self-inflating cephalopod, 1994.



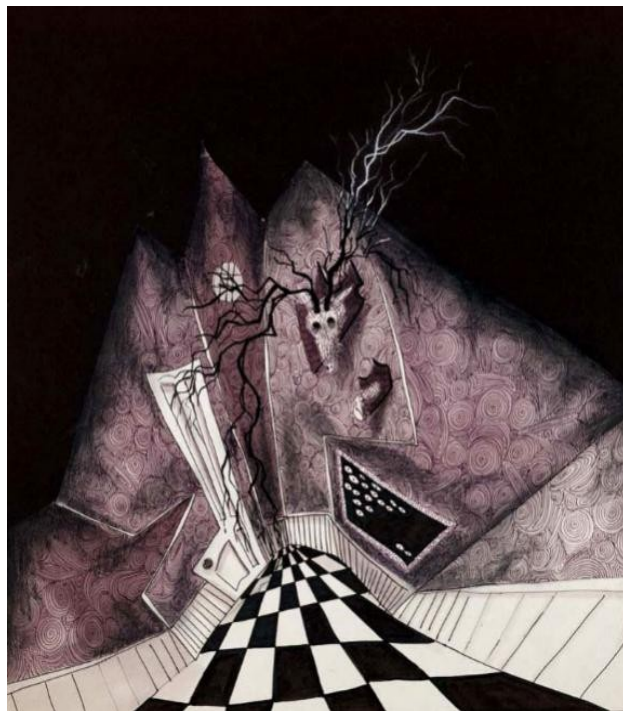
Blue Girl With Wine, 1997.



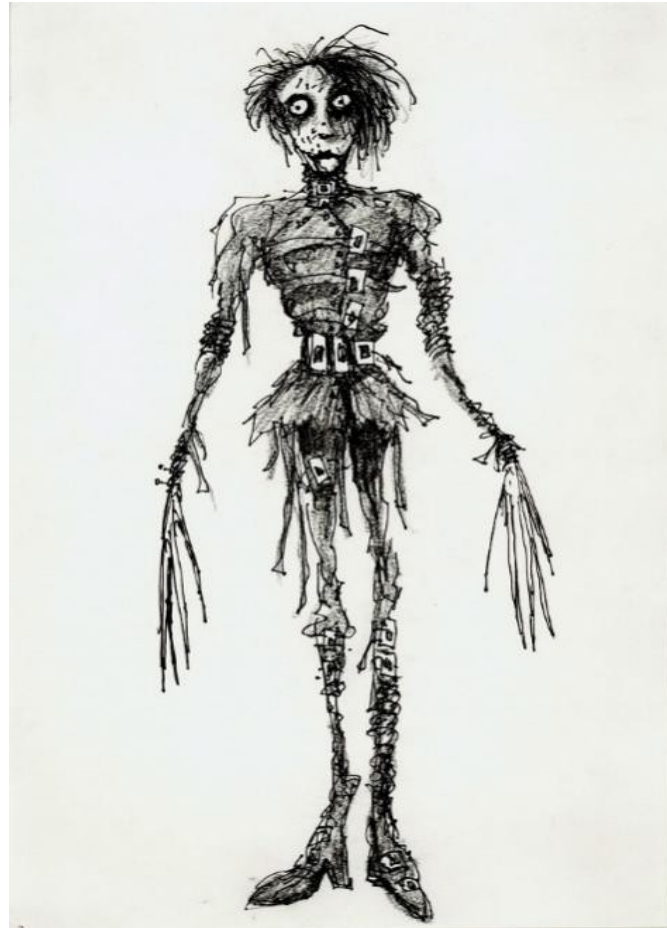
Nightmare Before Christmas, 1993.



The Black Cauldron, 1983.



Trick or Treat, 1980.



Edward Scissorhands, 1990.