

## As construções da alteridade na cinematografia de Tim Burton

ALEF DE OLIVEIRA LIMA\*

### Resumo

O presente artigo versa sobre as construções da alteridade presentes na cinematografia de Tim Burton, em especial, suas criações que destacam um registro criticamente elaborado das diferenças. Objetivando um diálogo entre os filmes do diretor e o debate antropológico acerca da alteridade, pretende-se estabelecer um campo de análise para a filmografia burtoniana subsidiada por algumas das teorias antropológicas em cena na atualidade. Assim, o texto se dedica a perspectivar a posição de Burton e as maneiras de conceber o outro, encampadas nas suas narrativas. A interlocução entre cinema e antropologia é feita por uma operação hermenêutica. O artigo argumenta em favor da existência de modalidades de alteridade que esboçam uma refração simbólica, provocando nos espectadores a produção de um estranhamento.

**Palavras-chave:** Alteridade; Cinema; Antropologia; Tim Burton.



\* **ALEF DE OLIVEIRA LIMA** é Licenciado em Ciências Sociais (UFC), mestrando em Antropologia Social (UFRGS) e pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa Sobre Natureza PUCRS/UFRGS



Cena do filme *O lar das crianças peculiares*. EUA. 2016.

No campo da antropologia, “conceber” a alteridade, conceituá-la em situações práticas ou experiências de convívio, geraram, ao longo de seu desenvolvimento, inúmeros desafios. Não porque fosse impossível de “representar” como algo que se “re-apresenta” constituído por um observador isento, mas, pelas dimensões éticas e epistêmicas que fazem da recomposição da vivência do antropólogo uma *coisa* (INGOLD, 2012)<sup>1</sup> que o atravessa e faz com que ele se misture, na posição de um *nativo relativo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002)<sup>2</sup>. Roy Wagner, antropólogo norte-

americano, comenta que o *ato de objetificar* a cultura de alguém é característico da ciência antropológica. Diz ele que a cultura sempre está sendo *inventada*. Não é um ponto final generalizável, nossa cultura só existe frente à existência de outras culturas. O outro constitui o jogo dos possíveis da cultura. Portanto, a etnografia como expressão de uma escrita que apresenta o outro é fruto de uma inventividade criativa:

Esses constructos são pontes aproximativas para significados, são parte do nosso entendimento, não são seus objetos, e nós os tratamos como “reais” sob o risco de transformar a antropologia em um museu de cera de curiosidades, de fósseis reconstruídos, de grandes

<sup>1</sup> A noção de coisa proposta pelo antropólogo britânico Tim Ingold engloba uma perspectiva de fluxo. Uma coisa é algo que se projeta em meio a diferentes acontecimentos. Uma forma de interação que remete a existência de vida como uma contínua interação. Nesse caso, a experiência etnográfica do antropólogo é marcada pelas relações e fluxos de relações que a tornam inteligível.

<sup>2</sup> Um nativo relativo é aquele que ocupa uma condição limiar na produção da etnografia. Remete-se à constante condição de múltiplas

relações que o pesquisador estabelece com seus interlocutores, em suma, uma posição cambiante entre pertencimento consentido, presença assentida e presunção de autoridade discursiva. Maiores informações conferir as referências do presente texto.

momentos de histórias imaginárias.  
(WAGNER, p.91, 2012)

Considerando difícil *constituir as alteridades* por uma única fonte, formato, dimensão ou estética, pode-se creditar que existe uma infinita gama de versatilidades para compor a “figura” do outro. As pinturas de Salvador Dalí, as impressões icônicas do surrealismo francês, as esculturas, a fotografia, o potencial das literaturas, e claro, o cinema, exprimem a variabilidade performativa de lidar com uma *re-apresentação* do outro; seja reconhecendo os próprios termos de sua diferença, ou reconhecendo nele nosso estranhamento. Na realidade, é sobre o estranhar e o perceber a diferença que se buscou afirmar o potencial da antropologia enquanto ciência endereçada aos outros “mundos possíveis”. Até hoje a demarcação dos participantes da pesquisa e das formas de inscrevê-los no texto etnográfico causam discussões acaloradas, positivamente falando.

O sociólogo Howard Becker propôs em seu livro *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social* (2009), que as ciências sociais não detêm o monopólio de relatar a vida social em seus detalhes. Em certo sentido, as expressões artísticas já mencionadas também desempenham com sucesso esse papel. A proposta do autor é justamente compreender como esse fato acontece. Em que medida podemos narrar, por vias não científicas, os acontecimentos de uma realidade? As fotos, os desenhos, os diagramas, as pinturas e até os filmes de ficção científica da sétima arte fazem um trabalho consistente com essa pergunta, mas, a título de um melhor esclarecimento, o presente texto se debruça sobre a

alteridade que é esboçada pelo inconfundível estilo de Tim Burton.

O diretor tem em seu histórico tanto filmes populares, de grande bilheteria, quanto películas classificadas com a alcunha *cult*. Suas produções incorporam elementos típicos da cultura pop. Ele foi responsável por compor *remakes* importantes na história do cinema, como *A fantástica fábrica de chocolate* (2005), imprimindo sua particularidade na narrativa e no uso da musicalidade, além dos grandes efeitos visuais. Muitos desses aspectos também são encontrados na sua versão de *Alice no país das maravilhas* (2010).

Em todo o caso, o artigo procura recompor obras que demonstrem com maior precisão aquilo que poderíamos chamar como *construção da alteridade*. Em diferentes graus, as escolhas feitas procuram demonstrar uma cadência interpretativa na abordagem desenvolvida pelo diretor, coadunando não em uma perspectiva linear, mas, nos principais componentes presentes em sua filmografia, em particular, aquelas obras que poderíamos afirmar *trabalhadas pelo registro de diferenças criticamente elaboradas*. Dentre elas, destaque: *Frankenweenie* (2012); *A noiva cadáver* (2005); *Edward mãos de tesoura* (1990), e mais recentemente, *O Orfanato da Srta. Peregrine para crianças peculiares* (2016).

Burton é desenhista, escritor e cineasta, nasceu em 25 de agosto de 1958, cresceu nos subúrbios de Hollywood. Segundo, Paul A. Wood<sup>3</sup>, ele era:

Uma criança suburbana alienada,  
Burton adorava desenhos animados

<sup>3</sup> Paul A. Wood é jornalista e autor de um livro que compilou as principais obras cinematográficas feitas (dirigidas ou produzidas) por Burton em sua carreira, para maiores informações conferir as referências do texto.

e filmes de monstros, preferências que mais tarde seriam expressadas em seus próprios desenhos. Esse gosto se transformou em um amor por truques e pelo grotesco, manifestados em incidentes como a vez em que cortou a cabeça de seus soldados de brinquedo e disse a um vizinho que aquilo era obra de invasores do espaço (WOOD, p.7, 2015).

A designação “alienada” não deve ser tomada de modo unilateral, como sendo algo pejorativo; *alienar-se é estar separado*, fora de um acontecimento. No caso de Burton, trata-se de encontrar-se fora de um mundo estando em outro. Essa é uma acepção adequada quando mencionamos aquilo que o diretor pretende ensinar em seus filmes, como *Marte ataca!* (1997) ou *A noiva cadáver* (2005), obras que nos levam a expressões ácidas e sutis de uma mente que pensa os outros possíveis, podendo ser essa alteridade um ser extraterrestre ou simplesmente o imaginário do pós-morte.

Brincando com as alteridades, Burton narra o que tememos, em suas diferentes dimensões. As diferenças diluídas nas cenas cinematográficas aludem para fatos prováveis: como nos relacionamos com a morte? Os mortos têm sentimentos? Se não têm, por que as flores? Se existem aliens o que eles podem querer? Destruir nosso planeta ou brincar? Às perguntas que talvez façamos no silêncio da escuridão da sala de exibição, Burton catalisa o medo das respostas e adiciona algo comicamente improvável. De qualquer forma, é a capacidade de exprimir um outro potencialmente diferente que me parece interessante, para analisar as influências desse diretor, e as construções que ele expressa na sua filmografia.

### Burton e as alteridades do medo: Quem são os monstros?

Os sentimentos morbidamente concebidos que Burton mistura a sua obra, principalmente nas animações, merecem ser destacados. Ele foi influenciado pelos filmes de monstros em preto e branco, a ficção científica dos anos de 1950, a insanidade expressiva dos desenhos animados, os contos de fadas e os braços arrancados nas cenas *trash* que assistia sozinho. Wood (2012) comenta que é sobre essas fontes que Burton propõe sua “estética gótica-infantil”, esperando uma catarse da vida cotidiana. Fascinado pelos monstros universais e obcecado por Vincent Price (ator que ficou conhecido pelo codinome “mestre do macabro”), o diretor incorporou esses arquétipos do horror imprimindo neles uma verdade ficcional. Para ele, os monstros como *Lobisomem* ou *Frankenstein* não eram criaturas desprovidas de emoções, eles incorporavam formas de negação da sociabilidade. Fadados à negação de si, e do contato com o outro, abraçavam a solidão – Burton, imbuído de uma perspectiva similar, dá voz ao estranho mundo dos incompreendidos.

Talvez seja possível entender a mensagem que o diretor pretende passar ao espectador, quando transforma as maquinações diabólicas do filme *Frankenstein* (1931) de James Whale, em um cachorrinho ressuscitado por eletrodos em *Frankenweenie* (2012). Essa obra havia sido financiada pela Disney na época em que Burton trabalhava como desenhista, datando de 1984 as ideias essenciais<sup>4</sup> daquilo que

<sup>4</sup> Esses primeiros esboços viram um curta-metragem e contou com a participação de Leonard Ripps (co-escritor junto com Burton). Burton foi demitido da Disney após o lançamento do curta. Os estúdios Disney consideraram que o filme era assustador em demasia para assistir em família. No presente

seria um tributo à Mary Shelley<sup>5</sup>, revelando um aspecto pouco explorado na cultura dos monstros<sup>6</sup>: a capacidade de sensibilizar os sujeitos ao medo da diferença, e a necessidade de sua aniquilação. No filme *Frankenweenie*, um garotinho chamado Barret Oliver enterra seu cão que tinha sido atropelado. Oliver decide trazer seu cachorrinho de volta à vida quando se depara com uma experiência de seu professor de ciências que conseguiu por meio de eletricidade, fazer uma perna de sapo se mexer sozinha. Oliver constrói um equipamento *à la* Victor Frankenstein, e consegue reviver seu cãozinho.

Na vizinhança surgem histórias de uma criatura tenebrosa. Pressentindo o perigo e com medo de perder seu amigo mais fiel, Oliver se refugia no moinho de um pequeno campo de golfe. Sparky, seu cão, sai em busca de seu dono e eles são seguidos por uma turba de vizinhos raivosos com tochas, que incendeiam o moinho. Todavia, Sparky consegue salvar seu dono. Infelizmente, o esforço é tamanho que o animalzinho perde suas energias. Penalizados e envergonhados,

---

texto, o que se analisa é a produção do *remake* animado em *stop motion* feita pelo diretor em 2012 como longa-metragem.

<sup>5</sup> Mary Shelley é a autora de *Frankenstein*, ou o moderno prometeu, lançado 1818, tido como romance frontispício da literatura gótica.

<sup>6</sup> Termo utilizado pelo historiador norte-americano David J. Skal para caracterizar sua análise sobre filmes de monstro e a literatura de horror. Segunda a perspectiva de Skal, a cultura dos monstros é uma forma especular de entretenimento e teria como aspecto principal confortar os espectadores em tempos de crise. Desse modo, os monstros fílmicos ou literários seria catalizadores das expectativas sociais do medo e ao mesmo tempo amortecedores dessa sensação. Disponível em: Interview with David J. Skal.

<https://sites.google.com/site/mysticskullmag/books/interviews/david-j-skal>. Acesso em 09 de outubro de 2016.

os vizinhos usam as baterias de seus carros para reanimar o cachorro. Essa história comovente é produzida em uma estética caricatural e sóbria, com uma palheta preta e branca. Os traços da animação de Burton acentuam os olhares, denunciando uma expressividade afetiva que nós faz íntimos de sua narrativa – possuindo, não por acaso, um forte apelo ao jogo de imagens e a produção de um valor sensível ao efeito visual.

As experiências do medo que nutrimos desde tenra infância se incorporam de diferentes maneiras, principalmente, quando é possível perceber a ambiguidade constitutiva de nossa relação com os medos. A morte está associada, em sociedades distintas, com os tabus totêmicos, como os rituais de purificação. Mary Douglas é bastante específica quando relaciona a obsessão pela higiene da civilização ocidental com as formas de impor relações de controle: “A reflexão sobre a impureza implica uma relação sobre a relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não-ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte.” (DOUGLAS, 1991, p.8). No filme de Tim Burton essa dimensão é bastante explícita, assombrar-se com uma criatura morta andando normalmente pela rua é perfeitamente inteligível se intuirmos que tal ação é fora de uma “ordem natural”. No entanto, é algo mais profundo.

Relacionamo-nos com a morte a partir da passividade de um corpo sem vida. A morte pode ser alguma memória, um retrato, talvez um vídeo guardado no computador que nos mostre o sorriso de um amigo, um parente ou o nosso animalzinho de estimação falecido. O difícil é conceber uma ação concreta para a alteridade do morto: isto estaria fora de um reconhecimento ontológico

de nossa realidade – ver algo sem vida andando e com aparência cadavérica é realizar um estranhamento radical. Douglas (1991) argumenta que a ideia de ordem não é apenas o socialmente instituído, mas o que o socialmente instituído nos permite pensar. Quando Burton transmite em seus filmes o *estranhar a morte em uma posição ativa*, ele nos permite entender que os preconceitos têm raízes cognitivas, e são informados por bases culturais. Por um instante, o diretor parece advogar para a existência de outras realidades ontológicas, e faz isso se sustentando no medo do diferente. O diferente é tudo aquilo que não é controlável. A vida e a morte como dualidades antagônicas são bem mais complexas para Burton.

A forma expressiva de trabalhar com esqueletos, cadáveres e seres em decomposição imprimiu uma marca de singularidade nas filmografias animadas do diretor. Em *A noiva cadáver* (2005), Burton trabalha com a adaptação de um conto russo para transformar uma história macabra em algo verossímil, emocionalmente possível. As principais experiências que desenvolve em relação “aos mortos-vivos” é fazê-los com mais personalidade, em vez de assujeitados ou simplesmente zumbis. Na sua plataforma de humor marcadamente macabro, ele convence o espectador a criar um laço de empatia com seus esqueletos. Em entrevista para o jornalista Edward Douglas, comenta:

Acho que lidar com mortos-vivos vem de ter crescido em Burbank. É um meio que um *A noite dos mortos-vivos* suburbano durante o dia. Sempre gostei de filmes de monstros, e sempre fui fascinado por mais de uma vez, crescer em uma cultura onde a morte é vista como um assunto sombrio, mas vivendo tão perto do México, onde você vê os esqueletos do Dia dos

Mortos e é tudo bem-humorado, com música, dança, uma celebração da vida, de um jeito que parece uma visão mais positiva das coisas (BURTON, p.278, 2015).

No caso d’*A noiva cadáver*, a produção em *stop motion*<sup>7</sup> foi acompanhada de um conceito trágico e terno. A história retrata uma noiva enganada que espera realizar seu casamento *ad infinitum*, ultrapassando, inclusive, as fronteiras da vida. Tamanha solidão é desfeita quando um jovem e desastrado rapaz recita seus votos ao cadáver da moça. O fato segue uma dramática luta de posições e sentimentos até o fim sutil da trama. A tragicidade esboçada é feita em parâmetros de um romantismo realista, tomando enquanto fonte a morbidez que por vezes passam despercebidas nas emoções. As alteridades do medo, como a de uma noiva condenada a nunca se casar, nos levam a refletir sobre a fixidez de nossos desejos e as formas de vivenciar o luto do objeto amado.

Na psicanálise, as relações entre o *desejo* e o medo são pensadas de uma forma bastante interessante. O medo, como componente inconsciente, deriva da posição do sujeito à falta (GUTFREIND, 2008). Geralmente, o horror é um ponto de clivagem entre a lei simbólica, instituída pela cultura, e a ânsia subversiva do *desejo*. Ele aponta não apenas para a necessidade de conhecer o que nos causa pavor, mas, uma curiosidade sobressalente de identificar-se com o objeto de horror. É relativamente fácil atinar ao que Burton nos repassa, ou seja, reparar nas constantes identificações que fazemos

<sup>7</sup> Trata-se de um modelo de animação produzido com diversos materiais tridimensionais, visando reproduzir a imagem em movimento, utilizando principalmente a fotografia. Os objetos são fotografados em quadros de sequência e colocados em movimento por meio da película.

com o outro, expondo por assim dizer, uma relação projetiva e protecionista ao eu. Tudo o que é anormal, estranho, perigoso está do outro lado da linha. A criticidade metafórica de Burton é algo apreciável se estivermos dispostos a encarar o outro enquanto uma realidade *in facto*, e não como um eu expurgado e imaginado. Nas suas animações, os sujeitos do horror ganham tons específicos de dor, carisma, charme e bondade. São criações antropomórficas, que problematizam as nossas imagens acerca do lugar dos monstros.

### **Edward Mãos de Tesoura: uma alteridade anticonvencional**

A imaginação criadora de Tim Burton teve sua guinada na década de 1990, em especial com a produção de *Edward mãos de tesoura* (1990), estrelado por Johnny Depp e Winona Ryder. Como já mencionado, existe em suas obras um tom ficcional voltado ao reconhecimento da diferença enquanto exemplo de alteridade. Nesse filme, em especial, o olhar dramático do diretor questiona o “convencionalismo” da classe média norte-americana, seus padrões homogêneos, suas inclinações obsessivas à normalidade. O enredo mistura romantismo, comédia e sátira social, apimentado com os toques de obscuridade e mistério que caracteriza o estilo de Burton. Na trama, Edward é uma criação de um inventor que morre sem o completar totalmente, suas mãos são um conjunto de tesouras com tamanhos variados. Sua expressão física é rígida, sua pele é pálida com o rosto marcado de pequenos cortes, seus cabelos são negros e esvoaçados. Ele incorpora uma perspectiva duplamente simbólica: primeiro, a dimensão de ingenuidade presente nos contos de fada; segundo, as alusões ao bizarro na figura de um ser humano desfigurado.

O ambiente suburbano e quase caricatural cumpre a função de desencadear os incidentes que produzem o enredo. Edward é descoberto por uma vendedora de cosméticos, Peg, que penalizada por sua situação de abandono o leva para casa, causando um *frisson* em seus vizinhos. No início todos parecem gostar do estranho, de seus truques com o cabelo, na tosa dos *pets* e no cuidado com a poda dos arbustos. Pelo menos, é assim que parece. A filha de Peg, Kim, tem dificuldade de aceitar seus sentimentos ambíguos em relação ao novo morador, e seu namorado ciumento, Jim, começa a importunar Edward. Os eventos que se seguem provocam a ira dos moradores da vizinhança, e as suspeitas dos policiais. Todos perseguem Edward até sua antiga residência. Angustiado e sufocado, o estranho jovem antissocial reconhece seu amor por Kim e ela o corresponde, mas, Jim se interpõe entre os dois. O namorado ciumento acaba caindo da janela e morre; para tentar livrar Edward da prisão, Kim inventa para a população raivosa que ambos morreram na queda, e leva, para provar sua versão, as tesouras sobressalentes de Edward.

O enredo, segundo Burton, tem uma ressonância memorial. Pode-se considerar que a escolha de criar um anti-herói bizarro advém de uma percepção biográfica do diretor. As semelhanças de personalidade e o fato de ter crescido em uma “cultura suburbana” fazem aparecer similaridades entre a personagem e alguns pontos da própria biografia do diretor. O cineasta brinca com as imagens oníricas, misturando uma abordagem claramente alinhada com a expressão literária do conto, uma narratividade pontual sem grandes sobressaltos e uma cadência dramática afinada com o desenvolvimento da

complexidade psicológica das personagens. De todo modo, a alteridade exprimida por Edward tem a ver com as formas de constituir o laço social; não é um acaso que suas mãos são feitas de tesoura, lembrando a impossibilidade do toque. A estranheza da diferença também é subsumida pela maneira que encontramos de lidar com ela, rechaçando suas duplicidades e a relação, muitas vezes especular, que ela nos interpõe.

A partir desse ponto, é útil pensar sobre a disposição em constituir a alteridade presente na linguagem cinematográfica levada a cabo por Burton, e o modo, comparativamente interessante, que a antropologia desempenhou para “descrever” a existência do outro, em especial com o uso da etnografia enquanto escrita sensível às alteridades. Para o antropólogo Clifford Geertz (2008) é o estabelecimento de uma *descrição densa*, que caracteriza as singularidades da análise cultural, dito que sua potencialidade reside na capacidade de interpretar: “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes.” (GEERTZ, p. 5, 2008). A prosa hermenêutica do interpretativismo é favorável para dialogar com o cinema, na medida em que o interpela na sua própria interpretação – O que Burton faz daquilo que interpreta sobre a diferença tratada em seus filmes? Talvez, fosse possível se debruçar no tratamento da visualidade que o diretor atribui a suas criações, o gosto pela obscuridade e as tonalidades do expressionismo alemão<sup>8</sup> recoberto pela

produção de uma empatia entre os espectadores e suas personagens.

Quando o diretor propõe um herói anticonvencional, em meio ao clima de uma classe média norte-americana tipicamente camuflada em suas expressões cotidianas, ele objetiva introduzir um questionamento semanticamente cultural, se assim podemos classificar: O que a classe média pensa da diferença? Portanto, a leitura proposta é abrir a caixa-preta dos hábitos homogeneizados da pequena comunidade. Entretanto, Edward não é apenas anticonvencional, ele é antimasculino. Seus trejeitos concisos lhe atribuem uma imagem comumente imaginada como feminilizada, mistura um olhar de compaixão, despertando um apreço em reconhecer o estranho como força visível do desconhecimento das diferenças. Edward corporifica esse lugar incomum que faz reviver o peso de uma mentalidade reacionária presente em nosso cotidiano, e a oportunidade, democraticamente exposta pela cinematografia, de repensar as posições excessivamente “paranoicas” sobre a alteridade. Burton é convincente, outros significados são possíveis.

### **Conclusões “peculiares”: as alteridades metonímicas de Burton**

As maneiras de expor o excêntrico e sua singular forma de existir colocou Burton entre um dos diretores mais reconhecidos em Hollywood. Como já dito, sua obras descrevem expressionistamente as relações entre a *mesmidade* e a *alteridade*. De modo a

<sup>8</sup> O expressionismo alemão foi um movimento estético que surgiu no cinema alemão da década de 1920, caracterizando-se, sobretudo, pelo uso da maquiagem e da fotografia para produzir sensações de profundidade, relacionando tanto o perfil visual das personagens como os cenários. O movimento tinha o pressuposto de sobrevalorizar a fantasia enquanto forma de

problematizar o mundo burguês. Sofreu influências da filosofia de Nietzsche e da obra psicanalítica de Freud. Mais informações, consultar, disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-expressionismo-recriando-conceitos-e-valores>. Acesso em 15 de Outubro de 2016.

recompor a experiência do espectador, suas personagens são melancólicas, e parecem possuir a carga de um humanismo descentrado, mimetizando nos seus trejeitos ou no visual gótico a valorização do particular. Elas despertam empatia – ou em um sentido freudiano, produzem um lugar de transferência<sup>9</sup>. Nesse sentido, podemos supor que as alteridades apresentadas por ele cumprem um endereçamento as *formas de sentir o outro*.

A noção de transferência é usada na psicanálise para caracterizar a relação do sujeito com o *desejo inconsciente*, naquilo que o analisante demanda ao psicanalista. Para simplificar, a transferência é um deslocamento dos sentimentos, relações e expectativas que se acham ligados aos modelos afetivos transpassados, tornando-se presente sua existência na análise. Na filmografia de Burton pode estar presente com uma pretensão semelhante de constituir uma condição nômade das diferenças, fazendo com que a alteridade cinematograficamente construída por ele, seja reforçada por uma dinâmica metonímica. De certa maneira, os filmes do cineasta nos removem de um lugar comum, produzem catarses visuais muitas vezes aliadas a um efeito “reflexivo”, se assim podemos estabelecer.

É através desse efeito *espelhado*, entre alguém se deparando com o estranhamento das diferenças, e um mesmo (alguém) que reconhece no estranhamento a sua particularidade, que opera o cinema, com o registro do outro, como relação variável e versátil.

<sup>9</sup> A noção de transferência foi trabalhada por Freud como sendo característica de toda a relação humana, em psicanálise ela designa a demanda de amor endereçado ao psicanalista. Para Freud, o analista deve se “apropriar” desse amor transferencial para modalizar o espaço de escuta da clínica.

No caso da antropologia, existem outras dificuldades que de alguma forma parecem ser acolhidas pelo projeto cinematográfico de Burton. Posto as devidas distinções em antropologia, a *construção da alteridade*, é desafiadora pela necessidade de mostrar sua variabilidade, ricamente ostentada nas apreensões etnográficas no começo de sua história – considerando que esse começo era similar a uma atividade de catalogar exotismos, do que uma forma estilisticamente epistêmica de provar a “diversidade cultural” da humanidade. James Clifford, historiador da ciência antropológica, reforça o aspecto inscriável que possui a experiência etnográfica:

[...] deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência em uma forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor. (CLIFFORD, 2014, p. 21).

Resta-nos entender como Burton é útil para pensar a alteridade como um movimento sempre contingencial e não finalizado, sem diferenças monolíticas. Sua última produção lançada no Brasil, *O Orfanato da Srta. Peregrine Para Crianças Peculiares* (2016)<sup>10</sup>, é uma adaptação da obra do escritor norte-americano Ransom Riggs, publicado pela primeira vez em 2011<sup>11</sup>. O livro conta a história de Jacob Portman, um garoto comum que segue até uma ilha no país de Gales, onde moram, dentro

<sup>10</sup> Ou simplesmente *O lar das crianças peculiares* (2016).

<sup>11</sup> O título da obra é *O lar da Srta. Peregrine para crianças peculiares*, foi publicado no Brasil nesse ano, conta com mais dois livros e uma coletânea de contos, constituindo uma série literária com grande propensão.

de uma fenda espaço-temporal, crianças com características, habilidades e “naturezas” incomuns, autodenominadas *peculiares*. No filme, a jornada de Jake (assim denominado na adaptação fílmica) é iniciada pelo misterioso assassinato de seu avô. Guiado pela vontade de compreender o que realmente aconteceu e instado pelas histórias que ouvia quando era pequeno, ele embarca na aventura. Julgando-se uma pessoa comum, com uma vida monótona, Jake é um herói tipicamente burtoniano, mas sem a aparência “disforme ou excêntrica”, não deixando de ser um “excluído” da suposta normalidade da vida de um adolescente de dezesseis anos.

Localizando o orfanato (administrado pela senhorita Peregrine) e as crianças descritas por seu avô, ele também se descobre um peculiar, e a verdade por trás do assassinato. Os peculiares formam um povo com dons específicos que vivem com receio do “mundo exterior”, medo de não serem compreendidos. Provavelmente temem serem tratados como criaturas exóticas. Os poderes de cada peculiar são variáveis e particulares, como são também suas propriedades corporais. Uma das crianças é completamente invisível, uma garotinha de sete anos possui uma força suficiente para erguer um homem adulto, uma garota de tão leve precisa usar botas de chumbo, dois meninos gêmeos tem a face similar ao mito da Medusa.

O enredo trata de alguns dissidentes desse modo de pensar. Os *hollows* ou etéreos eram *peculiares* que fizeram experiências duvidosas para se tornar imortais, mas, acabaram se transformando em monstros. Desfigurados e ávidos para retornar a sua forma original eles desenvolveram o estranho apetite pelos globos oculares

de outros *peculiares*, ressaltando um comportamento predador frente aos seus semelhantes. Os etéreos são invisíveis, a peculiaridade de Jake é justamente a capacidade de enxergá-los. No final da trama, ele e seus novos amigos libertam a senhorita Peregrine do covil dos monstros, em uma batalha surpreendente, mas com o devido ar de ação dramática.

A narrativa possui um tom cômico e surreal, misturando elementos metafóricos e históricos como a Segunda Guerra Mundial, estabelecendo, por assim considerar, um paralelo entre a suposição de monstros reais (lembrando a ascendência judaica da personagem principal), e a existência de seres humanos com capacidades e corporeidades singulares que são caçados por seus próprios semelhantes. Essa relação paralela, não é foco do enredo, cumprindo uma função apenas tangencial. Mas, se é permitido alguma semelhança entre os atos de crueldades nazistas e o apetite de monstros desfigurados, é possível conjecturar a sinônima interatividade do argumento cinematográfico do diretor e o uso de “imagens” surreais, anedóticas, até certo ponto, sobre a possibilidade de aniquilação das diferenças em prol de um ideal higienista; seja esse ideal a pureza da raça ou sua imortalidade.

Para a antropologia contemporânea, a ideia da *construção da alteridade* não teria apenas uma agenda “semiótica” como previa o interpretativismo. Na realidade, outras perspectivas de se conceber a imanência do outro são válidas. Essa imanência é epistemologicamente concebida na posição de uma metafísica, uma vez que as alteridades são propriedades do real da diferença. O que muda entre a percepção interpretativa e a chamada “virada ontológica” é a definição de que

a natureza e a cultura se constituem não por uma partição ontológica, e sim, por um *campo tensionado* (JÚNIOR DE SÁ, 2014) e móvel de intercâmbios comuns que as interliga, ou melhor, as coloca no plano de uma impossível separação. Essa transformação, adverte o etnólogo Eduardo Viveiros de Casto, é:

Uma grande transformação. As transformações por que passa a disciplina antropológica refletem transformações na nossa *antropologia*, entenda-se, no modo de ser da nossa espécie, de sua ontologia. A disciplina está em mudança não só porque o *logos* não é mais o que foi, mas porque o *anthropos* não será mais o que é. (VIVEIROS DE CASTRO, p. 168, 2012).

Essa transformação ontológica no sentido de um *devenir* da antropologia pode ser mencionada para supor o modo como o diretor incorpora nessa sua nova empreitada o real da diferença. Os jogos visuais, o corte temporal e espacial enquanto instâncias transitivas, presente nesse seu novo filme, assemelham-se a essa nova forma de constituição das alteridades advogada na atualidade. Conceber as singularidades é muito mais que fazer uma caricatura: Burton parece perspectivar a alteridade das habilidades das personagens de sua trama com um argumento aproximado. Tal iniciativa provoca no espectador uma sensação de “deslocamento”, mudança de ponto de vista. Talvez ao narrar a suposição de existência de humanos com poderes e capacidades “extra-humanos” ele admita pensar que a variabilidade da alteridade, não é um fato consumado, mas, algo mais contingencial e menos espetacular.

A simplicidade dos enredos de Burton são alvos constantes de crítica, bem como o peso superficial que atribui ao

clímax, dando uma distribuição de narrativa mais equitativa a todas as cenas, em especial as de ação. Tais efeitos de cena fazem crer que todas as partes da trama são indispensáveis e se compõem retroativamente. Sua linguagem cinematográfica e seus recursos de visualidade se propõem a narrar o “bizarro” e o “excêntrico” como portadores de uma realidade das diferenças, fazendo com que o filme seja um convite a refletir sobre a alteridade que habita em nós, ou fazer-se peculiar frente a outras tantas alteridades que subsistem de formas distintas e com corpos tão diversos como os nossos. As alteridades podem ser animais, plantas, a vizinha da esquina, todos peculiares, com suas realidades metafisicamente atuando sobre o mundo. Em todo o caso, assistir Tim Burton é se abrir potencialmente para as possibilidades de reconhecer “uma posição nativa” da diferença.

#### Referências

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BURTON, Tim. **A fantástica fábrica de chocolates.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Brad Grey, Richard D. Zanuck e Michael Siegel. EUA. 2005.

\_\_\_\_\_. **Alice no país das maravilhas.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Tim Burton, Joe Roth, Jennifer Todd e Suzanne Todd. EUA. 2010.

\_\_\_\_\_. **Edward mãos de tesoura.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Tim Burton. EUA. 1990.

\_\_\_\_\_. **Frankenweenie.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Tim Burton Allison Abbate. EUA. 2012.

\_\_\_\_\_. **Marte Ataca.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Tim Burton e Larry J. Franco. EUA. 1996.

\_\_\_\_\_. **O lar das crianças peculiares.** [Filme] Dirigido por Tim Burton. Produzido por Peter Chernin. EUA. 2016.

\_\_\_\_\_; JOHNSON, Mike. **A noiva Cadáver.** [Filme] Dirigido por Mike Johnson e Tim Burton. Produzido por Tim Burton. EUA. 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. 4 Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.

DOUGLAS, Mary, **Pureza e perigo:** ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUTFREIND, Celso. **As duas análises de uma fobia em um menino de cinco anos – o pequeno Hans:** a psicanálise da criança ontem e hoje. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida:* emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos,** Porto Alegre, n. 37, v. 18, 2012, p. 25-44.

JÚNIOR DE SÁ, Luiz César. *Philippe Descola e a Virada Ontológica na Antropologia.* **Ilha Revista de Antropologia,** Santa Catarina, v. 16, n. 2, p.7-36, 2014.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *“Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”.* **Mana,** Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p 151-171, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Nativo relativo.* **Mana,** Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

WALE, James. **Frankenstein.** [Filme] Dirigido por James Wale. Produzido por Carl Laemmle, Jr. EUA. 1931.

WOOD, Paul A. **O estranho mundo de Tim Burton.** Tradução de Cassius Medauar. 2 Ed. São Paulo: LeYa, 2015.

Recebido em 2016-10-19  
Publicado em 2017-06-07