

O Uso da Cor no Cinema de Animação de Tim Burton

Tami de Castro Abreu¹

Ana Lúcia M. Andrade²

Resumo

Se várias gerações passadas foram influenciadas pelas criações de Ray Harryhausen (1920-2013), as novas gerações que se interessam por animação sofrem a influência direta de Tim Burton (1958-). Não apenas pelo fascínio da técnica, como também pelos traços, cores e formas contidas na filmografia do cineasta. Uma das principais estratégias narrativas utilizadas por Burton para construir seus universos particulares e excêntricos concentra-se na concepção visual, destacando-se o recurso da cor. Interessa aqui, compreender de que forma Burton concebe a utilização da cor em seus dois projetos pessoais realizados na técnica de *stop-motion*, a saber: *O Estranho Mundo de Jack* (*The Nightmare Before Christmas* – EUA – 1993), de Henry Selick, e *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride* – EUA/Reino Unido – 2005), direção de Burton e Mike Johnson.

Palavras-chave: Cor; Cinema de Animação; Tim Burton; Linguagem Cinematográfica.

Introdução

Desde seus primórdios, a humanidade trilha uma busca incansável por meios capazes de reproduzir a realidade, seja com desenhos feitos na parede de uma caverna, seja com pinturas, esculturas ou com fotografias; todos os métodos artísticos carregam consigo uma parcela daquilo que existe verdadeiramente, daquilo que é real. Em contrapartida, entra em cena a criatividade, a inspiração que transporta o homem a patamares que transcendem o mero mundo real, guiando-o por pensamentos fantásticos e traçando um mundo completamente novo. Um universo inteiramente composto por devaneios, fantasias

¹ Acadêmica do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Orientadora do trabalho. Professora do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais.

e ficções, cuja existência deixa de ser real para assumir o posto de ideal. A criatividade torna-se, portanto, como o próprio nome sugere, o motor do espírito inventivo, a chave da evolução.

No cinema não acontece diferente. Seu surgimento, em fins do século XIX, tem como marco os filmes produzidos pelos irmãos Lumière. As sequências de imagens exibidas pelos cineastas baseavam-se, a princípio, no registro da realidade. Grande parte dos espectadores atuais tende a encarar tais filmes com desdém, devido ao caráter monótono que estes assumem, quando comparados às dinâmicas narrativas cinematográficas modernas. O público da época, no entanto, deslumbrou-se com a simples possibilidade, até então inimaginável, de contemplar imagens em movimento.

Naquele período, os filmes eram constituídos apenas pela imagem em si (com apenas um plano) e a linguagem cinematográfica ainda era muito rudimentar, embora tenha evoluído com extrema rapidez ao longo dos anos. A popularização do cinema, portanto, acabou por impulsionar as tentativas de modernização do mesmo. O público passou a buscar novas perspectivas nos filmes, de modo que se via a necessidade de tonalizá-los ainda mais com elementos da realidade, em prol da manutenção do interesse dos espectadores e da consolidação desse novo meio de propagação de ideias.

A incessante busca por inovações nas produções cinematográficas, por sua vez, contribuiu para o constante aprimoramento da linguagem fílmica e vice-versa. A linguagem – composta por todos os elementos que formam o filme, como montagem, enquadramentos, iluminação, figurinos (e, mais tarde, cores e som) etc. – é responsável por guiar e concretizar a narrativa, abrindo um vasto leque de possibilidades para os realizadores. Cada elemento traz significados próprios que podem ser expandidos, alterados e explorados mediante a combinação com outros elementos. Atuando em conjunto, os itens formam uma unidade fílmica capaz de transmitir sentimentos e sensações para os espectadores, como explana Marcel Martin:

A linguagem do cinema tem o poder de criar narrativas diversificadas, podendo ser construídas pelo autor da obra sem uma gramática visual, já que a linguagem visual é criada mediante a aplicação dos meios técnicos e criadores de cada cineasta. Assim, a imagem, apesar da sua exatidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação, devendo ser trabalhada de acordo com os significados que se deseja transmitir. (MARTIN, 2003, p. 18).

O cinema evoluiu de acordo com o contexto histórico de cada época, a partir de fatores determinantes, como o sistema vigente, os aspectos econômicos e as necessidades

da sociedade. Um exemplo desse progresso reside no surgimento do cinema falado, cujo recurso do som – trilha sonora (diálogos, ruídos, música, silêncios) – somou mais uma gama de possibilidades à linguagem fílmica. Assim como o som se tornou quase imprescindível ao fazer cinematográfico, alguns anos depois, a cor veio complementar a produção fílmica, tornando-se item determinante na constituição da narrativa.

A cor como recurso narrativo

De forma a viabilizar o cinema em cores³, diversos processos foram desenvolvidos e patenteados em diferentes lugares do mundo. *Kinemacolor*, *Multicolor* e *Cinecolor* são alguns dos vários métodos formulados, mas as tentativas mais bem sucedidas foram elaboradas pela empresa americana *Technicolor*. A *Technicolor* foi responsável por inserir no mercado o primeiro processo realmente industrial de cor, criando um sistema que trazia uma evolução significativa na qualidade do cinema colorido.

Em contrapartida à incansável busca por um método eficaz e viável de disponibilizar cores no universo cinematográfico, muitos produtores compartilhavam a ideia de que a introdução da cor nos filmes poderia consumir inteiramente a atenção do espectador, ofuscando os demais componentes do enredo. Dessa forma, a empresa estabeleceu um conjunto de normas cromáticas que se apoiavam e obedeciam aos padrões realistas da composição. Em suma, as regras determinavam a utilização em larga escala de tons intermediários, ao invés de cores vibrantes e uniformes. O uso de cores mais saturadas seria exclusivamente destinado aos personagens principais, enquanto as outras figuras e os fundos se limitariam aos tons neutros. Além disso, era preciso evitar o contraste acentuado e as justaposições. É evidente que as normas cromáticas instauradas pela *Technicolor* restringiam o uso da cor, bloqueando a criatividade e o espírito inventivo, além de impedir o aproveitamento da linguagem fílmica.

São inúmeras as pesquisas que comprovam o intenso impacto emocional que as cores são capazes de provocar nos indivíduos. A ciência pode explicar esse fato: as diferentes frequências que as cores possuem possibilitam um trabalho de distinção cromática a ser realizado pelo cérebro. Assim, dependendo da frequência da onda, diversos estados de espírito podem ser desencadeados. Outra explicação baseia-se na ideia de que as

³ Embora já existissem métodos alternativos para a coloração de filmes, como, por exemplo, a pintura diretamente sobre a película, as técnicas eram extremamente trabalhosas e exigiam grande demanda de tempo, além de apresentar uma qualidade insatisfatória, com cores visivelmente artificiais.

distintas luzes das cores são processadas pelo olho humano e indiretamente afetam o hipotálamo. O hipotálamo, por sua vez, afeta a glândula pituitária, cuja função é controlar os níveis hormonais e, conseqüentemente, o humor (cf. FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006).

Apesar das questões fisiológicas que são intrínsecas a qualquer pessoa, é importante destacar que as reações às cores também podem ser individuais. Isso acontece devido às associações materiais e afetivas que as cores são capazes de desencadear. Essas ligações são culturais, relacionando-se tanto com o contexto histórico geral, quanto com a história particular do indivíduo. Portanto, as cores, além de possuírem significados universais – que podem ser alterados por meio da relação da coexistência com outras cores e com os demais elementos cinematográficos –, assumem sentidos pessoais que variam de acordo com as lembranças, as circunstâncias de vida, as experiências cotidianas, a educação e a construção psíquica de cada sujeito.

A cor deixou de ser direcionada exclusivamente ao realismo quando “[...] os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista [...] e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores [...] e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias).” (MARTIN, 2003, p. 68). Depois de conquistada a liberdade cromática apartada pelas normas da *Technicolor*, tornou-se evidente o potencial narrativo das cores. A cor passou a ser vista como uma parte integrante da linguagem do filme, uma chave interpretativa, e não apenas como um acessório, um dado supérfluo da imagem. Não apenas a sua presença, mas até mesmo a ausência da cor, em determinados momentos, se mostra como uma ferramenta poderosa na construção da narrativa. São inúmeras as possibilidades estéticas.

0 *Burtonesco* e suas influências

Nascido em 25 de agosto de 1958, Timothy William Burton, desde sempre apresentou traços e comportamentos singulares. Suas raízes introspectivas moldaram sua infância de forma incomum, tornando-o uma criança solitária cujo refúgio era encontrado no mundo da imaginação. Essa tendência para o isolamento fez com que a literatura, a televisão e o cinema se tornassem suas melhores e principais companhias. Por meio desses veículos, rapidamente descobriu e se identificou com a fantasia gótica, o gênero do horror, os contos de fadas e os filmes de monstros. Os “monstros” e outros personagens

incompatíveis com a sociedade considerada normal, eram frequentemente seus heróis, seus melhores amigos.

O apreço de Burton pelos contos de fada (cf. MURACA, 2013) pode ser explicado pela lógica do elemento fantástico que é introduzido em uma sociedade enfadonha para desconstruí-la, refletindo exatamente a mesma sensação de discrepância que estivera presente em sua infância. Sempre desiludido com os aspectos mecanizados do subúrbio e com os propósitos repetitivos que guiavam as pessoas, Burton acabou por desenvolver uma incapacidade de se comunicar que modelaria não só sua personalidade, como também a estética de seus filmes. Essa falta de emoção nas rotinas diárias foi, portanto, um dos fatores responsáveis para o desenvolvimento de sua intensa e hiperativa capacidade imaginativa. Seus devaneios soturnos introduziam à fatigante realidade cotidiana uma ampla dose de fantasia, transportando-o a outras dimensões e proporcionando reflexões sobre a vida e a morte distintas daquelas propostas pelo senso comum.

Paralelamente, Burton também se dedicou ao aprimoramento de sua aptidão para o desenho, habilidade que poderia resolver grande parte de seus problemas sociáveis, uma vez que tornava possível a comunicação sem o intermédio das palavras. Por meio de seus esboços e traços totalmente peculiares, Burton consegue, por exemplo, explicar os principais aspectos desejados em seus filmes aos responsáveis pela produção dos mesmos. Assim, o cineasta transmite suas ideias com alto nível de detalhamento, garantindo a manutenção de sua personalidade em todas as obras. O obstáculo imposto pela comunicação verbal é contornado, portanto, através da sua capacidade de usar a imagem para transmitir ideias.

O estilo *burtonesco* é, pois, definido por um fascínio pelo monstruoso, bem como por conflitos internos de personagens que são inseridos em um contexto de isolamento e de impossibilidade de adaptação. Tais características revelam outra influência extremamente forte na filmografia de Tim Burton: o Expressionismo alemão.

Contextualizando historicamente em prol de um maior entendimento da estética expressionista: nos anos que se seguem após a Primeira Guerra Mundial (1914-18), tem-se uma Alemanha imersa em uma atmosfera altamente conturbada, vivenciando uma grave crise econômica e social e tentando se reorganizar após o desmoronamento do sonho imperialista. Em meio às crises sociais e políticas do período, o cinema encontra terreno

fértil⁴. O Expressionismo alemão surge como uma reflexão do espírito germânico na conjuntura sangrenta e devastadora vigente, rompendo padrões e propondo inovações no fazer artístico. A angústia vivida pela sociedade alemã da época é traduzida esteticamente nos filmes através de imagens sombrias, personagens bizarros que beiram o catastrófico e argumentos fúnebres. Dentre as características mais comuns, observa-se um forte contraste entre claro e escuro, a geometrização da forma, maquiagens carregadas que exaltam peles pálidas e acentuam olheiras, figurinos escuros, bem como uma intensa projeção de sombras que garante a manutenção da atmosfera macabra. *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari* – Alemanha – 1920), de Robert Wiene, e *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* – Alemanha – 1922), de F. W. Murnau, são dois dos principais filmes enquadrados na estética em questão.

Descrever as características formais do Expressionismo alemão é quase como analisar os filmes de Burton, tão forte é a influência exercida. Tanto os recursos visuais quanto as motivações empregadas caminham em conformidade com os trabalhos do cineasta e o estilo cinematográfico em pauta. Ambos tratam das ambiguidades e medos intrínsecos aos seres humanos; o cenário, figurino e iluminação refletem estados de alma e universo dos personagens – muitas vezes à margem da sociedade.

Um olhar sobre *A Noiva Cadáver*

No início do filme, são dedicados alguns minutos em prol de uma caracterização do Mundo dos Vivos: sobre tons cinzentos ligeiramente azulados, constrói-se uma atmosfera sombria e fria que transmite ao espectador, a partir de sua capacidade de criar associações relacionando cores, uma sensação de solidão e tristeza. Os cenários são compostos, primordialmente, por linhas verticais e horizontais e há uma intensa projeção de sombras que colaboram com a construção de um espaço melancólico. Na apresentação do vilarejo, a câmera é guiada por uma borboleta azul – item de destaque na sequência, devido a suas cores saturadas que geram um intenso contraste com o lugarejo dessaturado – que percorre as ruas repletas de monotonia, evidenciando o cotidiano maçante e repetitivo daquelas pessoas.

⁴ O Expressionismo Alemão abre possibilidades e desenvolve uma estética não só no Cinema, como também em diversos outros âmbitos das artes, como Arquitetura, Escultura, Pintura, Literatura, Música e Teatro.

Outro elemento que reforça o caráter invariável da sociedade, é o som do compasso de um relógio reproduzido incessantemente e de modo uniforme. Todos os seres e objetos se movem ao ritmo contínuo estabelecido por tal som – como, por exemplo, o idoso varrendo a calçada: a vassoura se movimenta de um lado para o outro em um intervalo de tempo constante, criando uma rima visual e sonora com o compasso temporal e com todos os relógios dispostos na loja ao seu lado –, promovendo a ideia de uma vida mecanizada, sem novidades, normalizada e pouco imaginativa. Além disso, a arquitetura repetitiva das casas, bem como outros detalhes urbanos, todos estruturados em uma paleta de cores escura e sem brilho, transmitem ao espectador uma impressão de ausência de originalidade. Burton, desde a sua infância, construiu dentro de si exatamente essa visão do subúrbio e da sociedade que o compõe: dotados de um extremo vazio emocional e criativo, apresentam-se como elementos estranhos e negativos capazes de sugar a individualidade das pessoas. Tendo consciência desse fato, é possível perceber que Burton busca compartilhar tal visão de mundo com os espectadores, fornecendo informações que influenciam a forma como estes podem se sentir.

As cores surgem, portanto, como um dos principais cúmplices narrativos de Burton. Carregadas de forte expressividade, os efeitos que promovem nos indivíduos são diretos e espontâneos, além de essencialmente visuais, o que potencializa o processo de identificação do espectador com os personagens e elimina a necessidade de explicar certas coisas por meio das palavras – que nem sempre conseguem alcançar o âmago das sensações. As cores aplicadas na sequência em questão, escuras e com pouca saturação, evidenciam a falta de emoção envolvida no cotidiano daqueles suburbanos, bem como estabelecem um padrão na composição dos personagens: com formas exageradas e pontiagudas, são sempre pálidos e apresentam profundas olheiras ao redor dos olhos grandes.

A descrição desse mundo enfadonho é importante justamente pelo que é apresentado em seguida: a fim de promover uma ligeira sensação de desconforto no espectador, um enquadramento inclinado é estabelecido na cena em que Victor treina seus votos na floresta, o que indica uma possível reviravolta no enredo. Confirmando tal possibilidade, a mudança no ritmo da narrativa se dá logo em seguida, quando a Noiva Cadáver (Emily) aparece pela primeira vez. Em oposição ao subúrbio cinzento e triste,

Emily surge em um saturado tom de azul, imersa num enquadramento em *contra-plongée*⁵ e contornada por um feixe de luz que mais se assemelha a uma aura própria, o que transmite ao observador a impressão de que aquela é uma figura grandiosa e superior, mesmo que ainda não se saiba nada a seu respeito.

O contraste que começa a ser construído com o aparecimento de Emily se consolida no momento em que o Mundo dos Mortos é apresentado: completamente colorido, com cores vibrantes e saturadas, repleto de personagens cômicos e músicas animadas. É interessante observar que, ao contrário do que se espera, a presença de Victor nesse ambiente brilhante e extravagante não assume um caráter excludente. A impressão que o espectador tem é a de que o personagem recebe uma dose de coloração que o torna mais “vivo” – criando-se uma irônica contradição intencional e revertendo certos valores acerca da vida e da morte –, como se, de algum modo, e mesmo que minimamente, Victor pertencesse àquele lugar.

Em linhas gerais, um universo melancólico é concebido a partir de uma paleta de cores escura e sem vida para que, em contrapartida, seja apresentada uma atmosfera completamente oposta à primeira, cuja composição cromática perpassa os extremos da intensidade da cor, gerando um grande impacto a partir de uma comparação que é feita espontaneamente pelo espectador. A partir da introdução dos dois mundos, o desenvolvimento da narrativa tem como alicerce o contraste criado, sempre reafirmando e evidenciando as características das duas realidades através do uso da cor. Dentre os atributos cromáticos existentes, destaca-se, no filme em questão, um vasto uso da saturação, artifício indispensável na construção dos universos opostos. O mundo com pouca saturação aparece associado à languidez e à melancolia, ao passo que aquele com cores bastante saturadas se relacionam com um estado de bom humor – curiosamente, num mundo que deveria sugerir exatamente o contrário, mas assim proposto pela visão singular de Burton. Conclui-se, portanto, que “o objeto ou acontecimento visual é mais carregado de expressão e emoção quanto mais intensa a saturação” (DONDIS, 1997, p. 66), sendo o uso deste atributo muito intencional por parte do realizador.

⁵ Tipo de enquadramento no qual a câmera é posicionada abaixo do objeto, fazendo com que o espectador veja a cena de baixo para cima.

Um olhar sobre *O Estranho Mundo de Jack*

O filme é estruturado a partir de dois mundos distintos: a Cidade do Halloween e a Cidade do Natal. A construção dos universos se dá, novamente, pelo uso de cores que estabelecem diferenças entre cada atmosfera criada. O filme inicia com uma narração em *off*, característica muito comum nos filmes de Tim Burton, o que já insere a narrativa nos moldes de um conto de fadas. Dessa forma, o espectador é introduzido – literalmente, já que há um plano em que o portal para a Cidade do Halloween se abre e a câmera, numa visão subjetiva do observador, atravessa a passagem, “mergulhando” naquele mundo – no primeiro universo: com uma paleta de cores pautada em tons mais sombrios, como o roxo, o preto, o cinza e o laranja (cores características do dia das bruxas), a Cidade do Halloween é apresentada com o auxílio de uma trilha sonora cantada pelas próprias criaturas que lá vivem.

A partir dos espaços que compõem a cidade é possível perceber claramente a influência do Expressionismo alemão nesta obra: a fotografia altamente contrastada é gerada por um jogo de luzes e sombras que garante uma iluminação dramática, deformando a aparência dos objetos e do cenário em geral. O complexo uso do claro-escuro, além de traduzir os temas abordados – o caos, o fantástico, o sobrenatural –, confere relevo à imagem e atinge o imaginário do espectador, despertando sensações singulares. Os cenários apresentados remetem também à estética expressionista e perpassam ruas tortuosas, becos tortos e construções em declínio. Os ambientes são distorcidos e sinuosos, compostos por linhas diagonais, curvas inesperadas, formas pontiagudas e desproporcionais, além de listras horizontais. Observa-se, ainda, o uso de texturas e estilizações pictóricas que consolidam o caráter extraordinário daquele mundo. A junção desses componentes promove uma atmosfera macabra e disforme não só pela disposição dos elementos em si, como também pela carga negativa que as sombras intensas e as cores lúgubres receberam ao longo da existência humana. O espectador, portanto, equipado de uma bagagem social e cultural, estabelece associações de forma espontânea quando observa determinadas composições, podendo desenvolver sentimentos pejorativos e negativos.

É nítida uma estética do exagero que é intrínseca não só ao cenário, como também aos personagens. Com figurinos e maquiagens excêntricos, seus traços físicos são propositalmente exagerados e carregados de detalhes visuais. Às criaturas é conferido um trabalho de dramaticidade excessiva, outra característica marcante do Expressionismo

alemão, ainda mais enfatizado pela disposição das luzes e sombras tão exageradas quanto elas. Existe certa variedade de cores na elaboração dos personagens da Cidade do Halloween, mas os tons são manipulados de modo a reduzir o nível de saturação, mostrando-se menos intensos e mais cinzentos, o que os encaixa no contexto sombrio e macabro daquele lugar. O temperamento caótico da Cidade do Halloween e de seus habitantes é ainda evidenciado e intensificado a partir da movimentação da câmera que oferece ao espectador uma visão insólita do ambiente em questão, sendo posicionada em ângulos oblíquos e inesperados, promovendo enquadramentos inusitados.

Em contrapartida, a Cidade do Natal aparece como um antônimo visual daquela apresentada anteriormente. Imersa em uma paleta de cores vivas e brilhantes em que predominam o vermelho e o verde, a terra natalina é revestida por uma camada de neve branca e cintilante que confere a ela um caráter sereno. Observa-se por toda a extensão da cidade a presença de luzes pisca-pisca coloridas, decoração característica dessa data comemorativa. Os elementos do cenário, que antes eram pontiagudos e desordenados, são, agora, suavizados e assumem uma estética mais uniforme, com extremidades arredondadas compatíveis com os elementos de cena que tendem a ser mais redondos – guirlandas, bolas de árvores de natal, luzes, bonecos de neves e guloseimas, por exemplo. Até mesmo a trilha sonora abandona as notas carregadas e graves para assumir um aspecto mais leve e delicado, incorporando os sons de sinos que propiciam a imersão do espectador no clima natalino. Os personagens não são extravagantes e apresentam traços físicos menos exagerados, assumindo uma estética mais naturalista (no que se refere à anterior), ainda que cartunesca. A câmera torna-se mais estável e cria enquadramentos convencionais, promovendo imagens mais estáticas ou com leves movimentos, o que instiga uma sensação de tranquilidade no observador.

o sentido da cor em mundos distintos

Diante dos aspectos apontados nos filmes aqui abordados, resta comprovar o importante papel assumido pela cor na construção de diferentes sentidos para as narrativas, além de compreender os significados que Tim Burton busca transmitir ao fazer uso de determinadas cores na construção de seus universos filmicos. Para isso, é preciso analisar comparativamente as paletas cromáticas empregadas tanto em *A Noiva Cadáver* como em

O Estranho Mundo de Jack e as sensações que promovem, estabelecendo diferenças funcionais que justifiquem a coloração dos universos concebidos por Burton.

Em primeiro lugar, percebe-se que os dois filmes estudados apresentam a separação da narrativa em dois mundos – uma característica constante em sua filmografia (cf. ANDRADE, 1998) – que possuem a cor como principal critério divisor: em ambos os casos, há um mundo pautado em tonalidades sombrias e cinzentas e um mundo repleto de cores saturadas e brilhantes. A divisão é feita desse modo a fim de produzir um maior contraste entre os universos criados, transmitindo, assim, sentimentos positivos ou negativos a respeito dos mesmos, como visto adiante. Os espaços são compostos por elementos ‘reais’ e fantásticos que são apresentados separadamente e se encontram em um determinado ponto do enredo, momento fundamental para o desenvolvimento do conflito da narrativa. A partir daí, os filmes seguem outros rumos que os conduzem na formação de diferentes significados e mensagens.

Em *A Noiva Cadáver*, é possível identificar uma perspectiva bastante pessimista acerca da vida e dos propósitos humanos. O Mundo dos Vivos, retratado com cores frias e pouco saturadas, é contrastado com o Mundo dos Mortos, totalmente colorido e alegre, ao contrário do que poderia parecer. A partir dessas diferenças cromáticas, o espectador sente-se mais atraído por aquele universo brilhante e vistoso, uma vez que ele parece mais generoso, acolhedor, caloroso e divertido. A sensação transmitida é a de que a vida abraça apenas interesses materiais e maldade, formando uma sociedade mecanizada, convencional e hipócrita, cujas esperanças são sugadas pela camada cinzenta que as envolve. As tonalidades escuras e apagadas utilizadas nesse mundo refletem, portanto, a monotonia e a tristeza que predominam sobre os seus habitantes. Ao empregar as cores dessa forma, Tim Burton inverte os valores comuns da sociedade, promovendo uma positivação da morte e colocando-a como uma fase repleta de bondade e esperança. Cria-se um paradoxo intencional para fomentar uma reflexão acerca dos propósitos que guiam as pessoas. A composição cromática estabelecida nesse filme sugere, ainda, que todo o pessimismo e desesperança envolvidos na existência humana fazem com que os indivíduos arremessem para mundos fantásticos a solução de seus problemas.

Além disso, é importante observar que as cores empregadas no Mundo dos Mortos tornam possível a discussão de um tema tabu para a sociedade, sem que haja um sentimento de repulsa. Tim Burton consegue tratar o fim da vida com muita leveza e delicadeza, contrariando a visão clássica (Católica, principalmente) e propondo a ideia da

morte como uma espécie de recomeço, uma continuação da existência em outro plano no qual as pessoas podem corrigir seus erros e trilhar caminhos diferentes. A visão positiva sobre a morte é ainda intensificada no momento em que as duas realidades se encontram, quando até mesmo o mundo sombrio dos vivos parece ganhar mais entusiasmo. Logo, as tonalidades saturadas utilizadas fazem com que o conteúdo adquira um tom de leveza que auxilia o espectador na compreensão da visão otimista que Burton possui a respeito da morte.

Em *O Estranho Mundo de Jack*, a Cidade do Halloween surge em cores sombrias pouco saturadas, sendo a tonalidade laranja aquela que se destaca em meio às composições, ao passo que a Cidade do Natal apresenta-se sob uma grande variedade de cores, sempre brilhante e alegre, tendo como destaques o vermelho e o verde. Os tons sombrios presentes no primeiro mundo, bem como as criaturas que o habitam, não o configuram como algo ruim, uma vez que são elementos característicos daquela data comemorativa, com os quais o público já estaria habituado. A inversão se dá apenas entre os próprios personagens da Cidade do Halloween, que contrariam os princípios morais e estéticos da sociedade em geral – o que não é exatamente uma inversão, uma vez que aquelas criaturas foram moldadas naquela comunidade e desconhecem outros parâmetros. Ali, o medo é algo positivo, uma meta a ser atingida. O ‘mal’ é visto como ‘bem’ e o ‘feio’ como ‘belo’. Esse fato também não os torna repulsivos na visão do espectador que pode entender que tais criaturas não conhecem outra coisa senão o ‘terror’. Sendo assim, Jack, ao tentar planejar o Natal, não o faz com o intuito de estragá-lo, embora isto acabe ocorrendo. Na verdade, o esqueleto não compreende que está lidando com uma sociedade cujos valores são distintos dos seus e tenta fazer algo que julga ‘bom’, agindo de acordo com os fundamentos que lhe foram ensinados e acreditando que tudo correria perfeitamente bem. A inocência do protagonista desperta, portanto, a compreensão do espectador.

Além disso, em termos de ideias transmitidas, é possível perceber uma mensagem acerca dos preconceitos injetados nos seres humanos. Em meio à atmosfera sombria da Cidade do Halloween, a roupa do Papai Noel assume um vermelho apagado que chega a ser melancólico, enquanto que a palidez de Jack toma para si um aspecto reluzente diante da Cidade do Natal. Dessa forma, fica implícita a ideia de que o que molda a nossa aparência não é o que somos verdadeira e interiormente, mas aquilo que nos circunda, a beleza externa dos elementos que compõem as nossas vidas. Intensifica-se, assim, a

questão da influência que o meio exerce sobre as pessoas, não apenas na questão do preconceito, como também no que concerne à modelagem da personalidade dos indivíduos e à confecção de valores sociais.

Considerações Finais

Ao longo deste estudo, foi possível constatar a importância da cor como estratégia dramática. As cores abrem um leque de possibilidades para o diretor, sendo capazes de criar diferentes significados quando combinadas entre si ou com outros recursos cinematográficos. O papel por elas exercido muitas vezes é ‘silencioso’ (‘invisível’, de forma clássica), porém crucial para criar atmosferas, estimular sensações e impressões nos espectadores, evidenciar ou minimizar elementos, demonstrar aspectos psicológicos dos personagens e atribuir um determinado sentido à história. A cor pode promover estímulos – imperceptíveis, em uma análise superficial – que influenciam o posicionamento do observador na narrativa, estabelecendo parâmetros de identificação e envolvimento com os personagens que são espontaneamente seguidos.

A partir de suas referências pessoais, Burton acabou por constituir um estilo próprio, denominado “burtonesco”, o qual é estritamente caracterizado pelo uso da cor, um dos recursos que possibilita a concepção de uma estética fantástica, aspecto tão intrínseco aos seus filmes. Além disso, percebe-se que Burton seleciona suas paletas cromáticas de modo a conotar valores diferenciados aos temas abordados, evidenciando, num reflexo autobiográfico, a sua própria impossibilidade de adaptação a uma realidade, para ele, mecanizada e pouco imaginativa. Tal inversão de princípios se dá na medida em que aqueles personagens – que, a princípio, poderiam ser tidos como esquisitos, sombrios ou mesmo ‘feios’ para os padrões estabelecidos – sejam, na verdade, os mais dóceis e generosos, enquanto que os tidos como belos se revelem como mesquinhos e hipócritas. Além disso, na visão do cineasta (em *A Noiva Cadáver*), enquanto a vida recebe uma intensa carga obscura e pessimista, nota-se uma positividade em relação à morte, tratada com leveza, vibração e otimismo.

Tais distinções tornam-se possíveis por meio da utilização da cor como estratégia fílmica, e não apenas como uma ferramenta puramente estética da imagem. Dessa forma, os mundos construídos por Burton – como se pode perceber em *A Noiva Cadáver* e em *O Estranho Mundo de Jack* –, são universos sombrios e pouco saturados que contrastam com

outros coloridos e reluzentes e criam um contexto visual que envolve e reflete as questões psicológicas dos personagens. Logo, ao compreender os significados visuais que as cores podem transmitir, é possível expandir os horizontes e criar novas possibilidades conceituais e estéticas, principalmente no que diz respeito à animação em *stop motion* – técnica abordada nos filmes aqui analisados –, uma vez que este tipo de filme possibilita um total controle cromático que, dialogando com os demais elementos da linguagem cinematográfica, pode se tornar ainda mais versátil e encantador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia. “O estranho mundo de Tim Burton”. In: *Revista Clap – Entretenimento, Arte e Cultura*, Nº. 04, pp. 22-26. Belo Horizonte: Hy Brazil Editora, 1998.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 6ª Ed. Campinas/SP: Papyrus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Borgalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BRESKIN, David. *Inner views: filmmakers in conversation*. Winchester/MA: Faber and Faber, 1992.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *Cores & Filmes: Um estudo da cor no cinema*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *Fundamentos de Cinema: A Linguagem do Cinema*. Porto Alegre: Editora Bookman, 2013.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 8-9.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5ª Ed. revista e ampliada. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MURACA, Márcio Henrique. *Tim Burton e o Burtonesque: A inversão do conto de fadas*, 2013. http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n7/n7_art_12.pdf. Acesso 04/12/2013.

PURVES, Barry. *Stop-motion*. Coleção Animação Básica. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SALISBURY, Mark (Edi.). *Burton on Burton*. Faber and Faber, 2000.

SALISBURY, Mark. *Tim Burton's Corpse Bride: An Invitation to the Wedding*. Titan Books Ltd., 2005.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. *A Influência das Cores na Construção Audiovisual*, 2010. <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>. Acesso: 10/01/2014.

THOMPSON, Frank. *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas: The Film - The Art - The Vision*. Los Angeles/CA: Disney Editions, 2009.

WOODS, P. *O estranho mundo de Tim Burton*. Trad. Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2011.