

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FRANCINE FABIANA OZAKI

***THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY & OTHER STORIES*, DE TIM
BURTON: CRÍTICA E TRADUÇÃO**

**CURITIBA
2013**

FRANCINE FABIANA OZAKI

***THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY & OTHER STORIES*, DE TIM
BURTON: CRÍTICA E TRADUÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras. **ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:** Estudos Literários. **LINHA DE PESQUISA:** Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

**CURITIBA
2013**

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ozaki, Francine Fabiana

The melancholy death of oyster boy & other stories, de Tim Burton :
crítica e tradução / Francine Fabiana Ozaki – Curitiba, 2013.
200 f.

Orientador: Profº. Drº. Mauricio Mendonça Cardozo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Tradução e interpretação . 2. Crítica de tradução. 3. Burton, Tim,
1958-. 4. Cinema. I. Título.

CDD 811.54



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda FRANCINE FABIANA OZAKI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados SANDRA MARA STROPARO, RENATA TELLES e RODRIGO TADEU GONÇALVES arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY & OTHER STORIES, DE TIM BURTON: CRÍTICA E TRADUÇÃO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
SANDRA MARA STROPARO		Aprov.
RENATA TELLES		Aprov.
RODRIGO TADEU GONÇALVES		Aprovada

Curitiba, 05 de setembro de 2013

Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

DEDICATÓRIA

Àqueles que, se não fossem eles, eu não seria eu: minha mãe e fortaleza, Lourdes, minha irmã e exemplo, Evelyn, meu eterno irmãozinho, Gabriel, e meu pai, uma saudade eterna, Fumio.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, que me apresentou primeiramente a essa obra à qual dediquei os últimos três anos, por sua paciência e dedicação no cumprimento de seu papel.

Aos eternos companheiros, Lívia, Glaucia, Patrick e, em especial, à Jeniffer, que gentilmente revisou este trabalho. Agradeço o apoio, o estímulo, os momentos, as gordas refeições e por acreditarem, mesmo quando eu não acreditava.

Aos anos de UFPR, graduação e mestrado, e aos tantos professores, principalmente, por me auxiliaram a construir um pensamento crítico. E à colega de mestrado e amiga querida, Janaína.

Aos meus anos de CELIN e aos mais diversos colegas e coordenadores, que não me atrevo a nomear para não deixar ninguém de fora, pelo aprendizado diário e pela oportunidade de vencer um preconceito antigo e os medos infinitos da tarefa de ensinar.

Aos amigos da Bhering Advogados, Rubia, Gislaine, Giuliano, Augusto, Juliana, Caroline, Gabriela, Angelita, Priscila e até os novatos Pedro e Wesley, pelo companheirismo, risadas e discussões nos enfrentamentos diários da tarefa de traduzir, caracterizados pelo fato de que nos permitem vencer barreiras e pudores, aprender sobre a infinidade da criatividade humana e, por vezes, até mesmo nos fazem desistir de certas ideologias.

E, por fim, à minha família, pelo apoio incondicional, pela paciência em aguentar os momentos de mau-humor e nervosismo (confesso, às vezes, desnecessários), mas especialmente pela fé e amor, que me guiaram até aqui. Se persisti, foi buscando corresponder às expectativas daqueles que são, simplesmente, meu mundo e que se orgulhavam só por saber que esse dia chegaria. À minha mãe, que é meu exemplo de vida. À minha irmã, que está sempre ao meu lado. Ao meu irmão, pelos constantes exercícios de paciência. E ao meu pai, que certamente está orgulhoso em algum lugar, mas não tão distante, pois consigo sentir daqui.

E aqueles que foram vistos dançando
foram julgados insanos por aqueles
que não conseguiam ouvir a música.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

O presente trabalho tem em vista a realização de uma leitura crítica de *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*, tradução de Márcio Suzuki da obra *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, do diretor e gravurista Tim Burton. Para tanto, realizamos uma leitura crítica preliminar do livro dentro do contexto mais amplo de sua obra filmográfica. Após uma breve análise dos filmes, constatamos um movimento de ênfase na caracterização do personagem em sua obra filmográfica, além de uma série de traços que Burton imprime recorrentemente na construção de seus personagens, como uma espécie de assinatura. Tendo em vista essas constatações, partimos para uma leitura do livro de histórias em verso, com o intuito de verificar se também aí havia uma ênfase na caracterização do personagem e se essa assinatura se estendia também ao processo de construção dos personagens literários. Ao constatarmos que a construção de tais personagens se dava também no livro de forma semelhante, partimos então para uma leitura crítica da tradução brasileira, com o objetivo de verificar em que medida a leitura de que parte Suzuki para sua tradução se aproximava ou se distanciava da leitura que realizamos. Como essa análise do texto traduzido apontou para uma leitura diferente daquela que empreendemos, ainda que seja igualmente justificável, buscaremos sintetizar os princípios críticos de um novo projeto de tradução, nos termos concebidos pelo teórico francês Antoine Berman (1995), que tenha em vista os traços constitutivos da estética burtoniana nos termos do que constatamos.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; crítica de tradução; Tim Burton

ABSTRACT

This paper intends to undertake a critical reading of *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*, Marcio Suzuki's translation of *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, written by director and painter Tim Burton. In order to do so, we have undertaken a critical reading of the book within the broader context of his filmography. After a brief analysis of his movies, we noticed this movement of emphasizing the characterization of the characters in his filmographic work, as well as some aspects Burton recurrently prints on these characters when constructing them, as some sort of signature. Keeping these facts in mind, we carried out a critical reading of the versified story book, aiming to check if this movement of emphasizing the characterization of the characters also took place in the book and if said signature was extendable to the construction process of his literary characters. We noticed that the construction of these characters takes place in a similar way, so we undertook a critical reading of the Brazilian translation, in order to check in what aspects that reading in which Suzuki's translation is based on was similar or different from the one we have carried out. As the analysis of the translated text pointed out to a reading that was different from ours, although equally justifiable, we tried to summarize the critical principles to a new translation project, in those terms idealized by French theoretician Antoine Berman (1995), considering these constitutive aspects of Burton's esthetics in the terms we have verified.

KEY WORDS: translation, translation criticism, Tim Burton.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
A Expressão Visual	8
CAPÍTULO 1: Apresentação e contextualização da obra: a caracterização dos personagens.....	13
1.1. Os personagens de criação	14
<i>Vincent</i> (1982).....	14
<i>Os Fantasmas se Divertem</i> (1988)	16
<i>Edward Mãos de Tesoura</i> (1990).....	18
<i>O Estranho Mundo de Jack</i> (1993)	20
<i>The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories</i> (1997).....	22
<i>A Noiva Cadáver</i> (2005).....	23
1.2. Os personagens de adaptação	25
<i>Hansel and Gretel</i> (1982).....	25
<i>Frankenweenie</i> (1984)	27
<i>As Grandes Aventuras de Pee-Wee</i> (1985).....	28
<i>Batman</i> (1989)	28
<i>Batman o Retorno</i> (1992).....	30
<i>Ed Wood</i> (1994)	32
<i>Marte Ataca!</i> (1996)	33
<i>A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça</i> (1999).....	34
<i>Planeta dos Macacos</i> (2001).....	35
<i>Peixe Grande e Suas Maravilhosas Histórias</i> (2003).....	36
<i>A Fantástica Fábrica de Chocolate</i> (2005).....	37
<i>Sweeney Todd, o Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet</i> (2007).....	37
<i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010).....	38

<i>Sombras da Noite</i> (2012)	40
<i>Frankenweenie</i> (2012)	41
CAPÍTULO 2: Uma leitura de <i>The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories</i>	45
“Stick Boy and Match Girl in Love”	52
“Robot Boy”	54
“Staring Girl”	57
“The Boy with Nails in his Eyes”	60
“The Girl With Many Eyes”	61
“Stain Boy”	62
“The Melancholy Death of Oyster Boy”	65
“Voodoo Girl”	69
“Stain Boy’s Special Christmas”	71
“The Girl Who Turned into a Bed”	72
“Roy, The Toxic Boy”	74
“James”	76
“Stick Boy’s Festive Season”	77
“Brie Boy”	78
“Mummy Boy”	79
“Junk Girl”	81
“The Pin Cushion Queen”	83
“Melonhead”	84
“Sue”	85
“Jimmy, the Hideous Penguin Boy”	87
“Char Boy”	88
“Anchor Baby”	90
“Oyster Boy Steps Out”	91

CAPÍTULO 3: Leitura, crítica e projeto de tradução	96
Questões Teóricas	96
Uma leitura da tradução de Suzuki	100
CAPÍTULO 4: A tradução	111
“Stick Boy and Match Girl in Love”	111
“Robot Boy”	112
“Staring Girl”	113
“The Boy With Nails in His Eyes”	116
“The Girl With Many Eyes”	117
“Stain Boy”	119
“The Melancholy Death of Oyster Boy”	121
“Voodoo Girl”	124
“Stain Boy’s Special Christmas”	126
“The Girl Who Turned into a Bed”	126
“Roy, the Toxic Boy”	129
“James”	131
“Stick Boy Festive Season”	131
“Brie Boy”	132
“Mummy Boy”	134
“Junk Girl”	136
“The Pin Cushion Queen”	139
“Melonhead”	139
“Sue”	140
“Jimmy, the Hideous Penguin Boy”	142
“Char Boy”	143
“Anchor Baby”	144

“Oyster Boy Steps Out”	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
APÊNDICE A.....	151
APÊNDICE B.....	153
APÊNDICE C	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192

INTRODUÇÃO

Nascido nos Estados Unidos, Tim Burton se tornou mundialmente conhecido em seus mais de 20 trabalhos cinematográficos em que atuou como diretor, escritor ou produtor. Antes de atuar como diretor de cinema, Burton começou sua carreira como gravurista. Em 2010, seus trabalhos gráficos foram expostos no Museum of Modern Art, em New York. A exposição reuniu cerca de 700 itens, entre desenhos, pinturas, fotografias e esculturas. Alguns desses itens podem ser encontrados no catálogo da exposição, organizado por Ron Magliozzi, curador assistente, e Jen He, assistente da curadoria do MoMA (MAGLIOZZI; HE, 2010). Diversos museus ao redor do mundo, além do MoMA, vêm se dedicando a reunir peças e ilustrações do diretor nos mais diversos locais, como o LACMA (Los Angeles County Museum of Art) e o ACMI (Australian Centre for the Moving Image) em Melbourne, para citar apenas alguns.

Timothy Walter Burton nasceu em 1958, na cidade de Burbank, nos limites da cidade de Los Angeles, próxima a Hollywood. Conforme descreve Mark Salisbury, organizador e editor da biografia *Burton on Burton*, a cidade é, em muitos sentidos, um arquétipo suburbano da classe média norte-americana (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 1)¹.

Durante os primeiros anos de infância, Burton viveu com os pais e irmão mais novo, embora a convivência entre eles não tenha sido intensa. Em comentário à biografia organizada por Salisbury, Burton afirma que se sentia distante e mal compreendido por aqueles que o cercavam. Descrito pelo biógrafo como tendo uma natureza introvertida e moderadamente destrutiva, arrancava as cabeças de seus soldados de brinquedo e aterrorizava as crianças da vizinhança, convencendo-os de que os alienígenas haviam chegado à Terra. Ao invés do convívio familiar, procurava refúgio na companhia de monstros, esqueletos e figuras disformes que encontrava na televisão, nos filmes de Ray Harryhausen e em adaptações de Edgar Allan Poe, encenadas pelo ídolo Vincent Price.

¹ As referências biográficas foram todas retiradas de (BURTON; SALISBURY, 2006).

Aos doze anos, Burton foi morar com a avó, ainda em Burbank, e, aos dezesseis, passou a morar sozinho em um apartamento em cima de uma garagem, trabalhando em um restaurante à noite para se sustentar. Seu primeiro reconhecimento público veio da companhia de lixo municipal, quando venceu um concurso comunitário com um pôster para a campanha contra o lixo nas ruas. Durante todo aquele ano, seus desenhos desfilaram pela cidade, gravados na lataria de caminhões de lixo. Burton também aproveitava as épocas de Natal e Halloween para ganhar dinheiro extra, decorando com gravuras as janelas das casas da cidade. No ano de 1976, aos dezoito anos, seu talento lhe rendeu uma bolsa de estudos no Instituto de Arte da Califórnia (*Cal Arts*), fundado pelo cineasta Walt Disney.

O instituto oferecia um programa em parceria com a *Disney Studios* para treinar jovens animadores com a perspectiva de um dia tê-los em sua equipe. Após o término do curso, Burton passou a trabalhar para a produtora. No entanto, seus traços e ideias divergiam do esperado. Sem saber muito bem o que fazer com o jovem talento, o estúdio lhe ofereceu o cargo de “artista conceitual”, para que eventualmente criasse personagens e cenários para filmes em andamento.

É nos estúdios da Disney que Burton inicia sua carreira de *filmmaker*, trabalhando posteriormente em diversos estúdios até criar sua própria produtora, a Tim Burton Productions, já tendo atuado em mais de 20 filmes ao longo de sua carreira, seja como diretor ou como produtor. Atualmente, Burton vive em Londres, na Inglaterra, com a esposa Helena Bonham Carter e os dois filhos do casal.

Além de diretor e gravurista, Burton também publicou um livro em 1997. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* reúne 23 pequenas histórias em verso, criadas por ele a partir de ilustrações suas feitas ao longo dos anos. A tradução brasileira, publicada em 2007, sob o título *O Triste Fim do Menino Ostra e Outras Histórias*, é de Márcio Suzuki, tradutor e pesquisador da área de filosofia e crítica literária e professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

É nosso objetivo realizar um trabalho de crítica de tradução literária que tem por objeto essa tradução realizada por Suzuki. Para tanto, levamos em conta a reflexão acerca da crítica de tradução enquanto gênero, realizada por Antoine Berman em *Pour une Critique des Traductions: John Donne* (1995). Para o teórico francês, a crítica de tradução iria além de avaliações ou julgamentos de valor como “bom” ou “ruim”, partindo para uma crítica que leve em conta o caráter crítico da tradução, fazendo-se uma análise rigorosa de seus traços fundamentais, do projeto que lhe deu origem, do horizonte do qual ela surgiu e da posição do tradutor (BERMAN, 1995, p. 13).

Ao realizarmos uma análise das histórias, deparamo-nos com a necessidade de delinear, ainda que preliminarmente, os traços constitutivos da estética burtoniana. Para tanto, fizemos uma breve análise de sua filmografia e, a partir disso, notamos que Burton imprime a seus personagens, tanto os de criação quanto os de adaptação, uma espécie de assinatura, que consiste em uma caracterização sempre muito forte dos personagens, acentuando suas características mais peculiares e produzindo, assim, um adensamento psicológico.

A partir das características que observamos em nossa leitura preliminar, empreendemos uma análise dos personagens do livro *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, com o objetivo de verificar em que medida essas características do personagem filmográfico burtoniano se estendem à construção de seus personagens literários, para então realizar um exercício crítico que teve a tradução de Suzuki como objeto, investigando em que medida a tradução brasileira se aproximava ou distanciava da leitura da obra de Burton que empreendemos.

A partir do trabalho de crítica de tradução, notamos que o projeto de tradução de Suzuki não explora em profundidade a forte caracterização dos personagens, tampouco o possível diálogo com as ilustrações que acompanham a história, ou seja, sua representação visual, traços que observamos a partir da análise da filmografia de Burton e dos personagens de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Stories*.

Portanto, tendo em vista o conceito de “crítica produtiva” no sentido defendido pelo teórico da tradução Antoine Berman, em que esta estabelece também um espaço para a fomentação de novos projetos de tradução (Ibid. p. 97), e partindo do exercício crítico do projeto de tradução de Suzuki, verificamos a possibilidade de se elaborar um novo projeto de tradução que se organiza a partir deste eixo crítico elaborado nesta reflexão acerca do personagem burtoniano. A partir deste projeto de tradução, é possível realizar uma prática de tradução que esteja centralmente preocupada com a construção desses personagens em português. É nesse espírito que propomos o presente trabalho, visando à construção desse novo projeto, bem como um aprofundamento das leituras realizadas inicialmente.

A Expressão Visual

Como Burton afirma diversas vezes durante sua biografia, seu processo de criação geralmente se inicia com o desenho de *sketches*, tanto dos personagens filmográficos, quanto dos literários. Em entrevista à equipe da exposição “Tim Burton: The Exhibition” (2010) do Australian Centre for the Moving Image (ACMI), em Melbourne, disponível em *podcast* interativo na internet, Burton comenta sobre a importância das gravuras que faz e o peso que estas têm nesse processo criativo:

I don't really speak, so I... (...) I didn't speak very much, I always used drawing as a way to communicate, you know, and also explore my own, you know... I always felt much more comfortable doing a sketch and having that always had more meaning to me than... (...) so it's always been in certain projects, the way of thinking like that is more meaningful and powerful for me coming from the image, you know, rather than writing a lot. Sometimes if I go someplace or whatever, a little sketch or a doodle I draw for me is more, you know, kind of like my journal (...) it comes like from the subconscious, I feel much more comfortable and that's coming from a stronger place. (transcrição a partir do áudio).²

Nesse sentido, segundo Ron Magliozzi, curador da exposição do MoMA, para Burton, desenhar é um exercício para uma imaginação incansável e esse impulso surge da relação conturbada do diretor e sua família, sendo o desenho e os meios visuais os métodos para alívio da dor escolhido por ele. Ainda segundo o curador, as influências iniciais de Burton enquanto gravurista teriam sido elementos

² Disponível em <http://www.brisbanetimes.com.au/entertainment/art-and-design/tim-burton-the-exhibition-20100623-yz00.html>. Acessado em 21 de Outubro de 2012.

da cultura pop, como cartões colecionáveis (que inspiraram *Marte Ataca!*), filmes de terror e tirinhas cômicas de jornais e revistas.

Segundo Jenny He, curadora assistente da exposição das obras de Burton no MoMA, em Nova York, os alicerces dos filmes burtonianos têm raízes profundas na expressão visual, seja nos personagens ou nos temas. Os cenários não se deixam limitar pelos parâmetros, lógica ou leis físicas da realidade, ao contrário, operando nos racionais da própria criação de Burton. Como um exemplo,

in *Beetlejuice*, the metamorphosis of the Maitlands' house reflects the movie's transcendence into different levels of unreality. The house starts as a typical New England home. As fantastic elements emerge from the underworld through the conduit of Beetlejuice, the abode becomes a postmodern funhouse, growing more and more gaudy and grotesque as the movie progresses. (MAGLIOZZI; HE, 2010, p. 15)

He também chama atenção para a dicotomia que, em geral, permeia os cenários dos filmes burtonianos: um mundo real e um mundo fantástico. Ambos os mundos, que geralmente coexistem simultaneamente – na mente de algum dos personagens, ou em uma realidade alternativa – e apenas alguns poucos personagens transitam entre eles. O mundo dito “normal”, geralmente é retratado como claustrofóbico e sufocante, enquanto que o mundo “fantástico” é colorido, imaginativo e revelador, frequentemente mostrando-se mais lógico (Ibid. p. 19-20). De fato, é possível observar essa dicotomia presente explicitamente em *Vincent* (1982), *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *A Noiva Cadáver* (2005) e *Alice no País das Maravilhas* (2010), ou mais veladamente como em *Peixe Grande* (2003) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990), por exemplo.



FIGURA 1: À esquerda, um *sketch* de *Vincent* desenhado por Burton. À direita, a cena do curta-metragem equivalente à figura idealizada pelo diretor.

Muitos dos personagens burtonianos, conforme mencionado anteriormente, foram criados a partir de suas gravuras, que o diretor guardou ao longo dos anos, até que foram transformados em personagens filmográficos, como foi o caso de Edward e Vincent, por exemplo. Ou seja, primeiramente, os personagens são desenhados para, em seguida, receberem um contexto narrativo, o que mostra a extrema importância da expressão visual na construção do personagem.

Conforme discutiremos com mais profundidade posteriormente, os personagens são representados caricaturalmente, tendo seus traços conflituosos amplificados ao ponto de serem traduzidos no próprio corpo, o que, muitas vezes, é a causa de estranhamento para aquela sociedade em que vivem. Sem uma representação visual, talvez não tivessem o mesmo impacto ou não causassem o mesmo estranhamento no leitor/espectador.

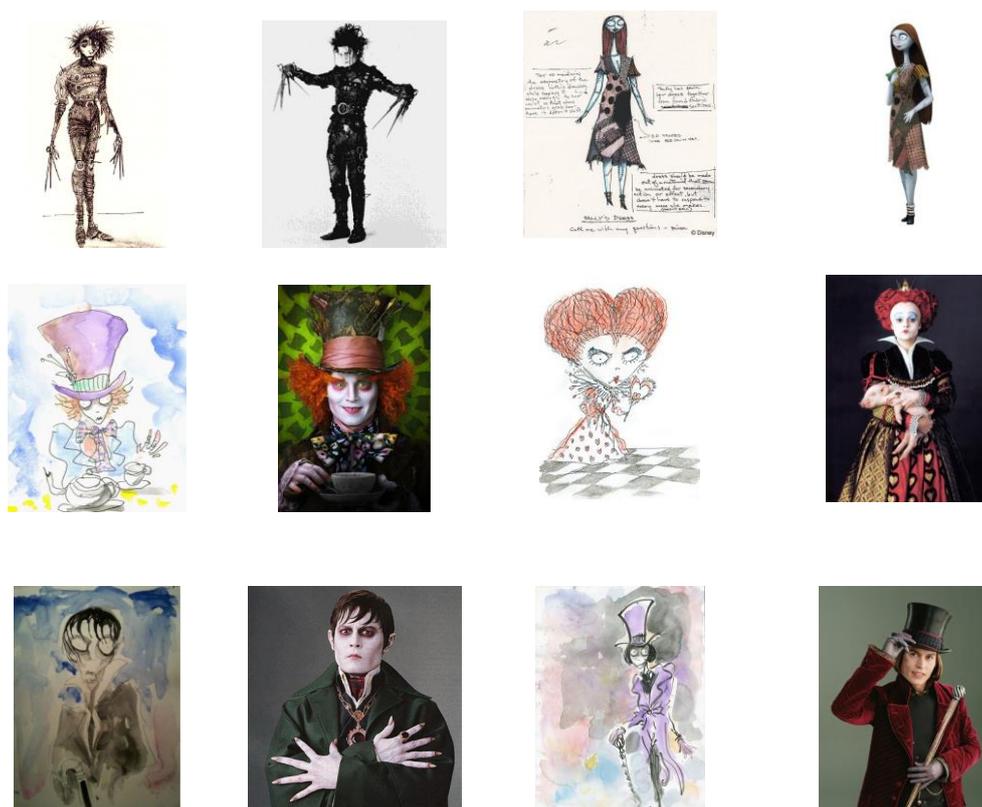


FIGURA 2: *Sketches* de personagens dos filmes e fotografias dos autores já encarnando os respectivos personagens.

É possível observar o mesmo movimento nos personagens de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, uma vez que, mais que meramente ilustrar, as gravuras acrescentam elementos que não apenas representam visualmente o texto, mas o amplificam e o aprofundam. Nesse sentido, a função das imagens aqui muito se assemelha àquela do gênero do *picture book* moderno. Segundo Jane Doonan, em seu artigo “The Modern Picture Book”, preparado para a *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, os *picture books* modernos, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, passaram a explorar diferentes formas de construir a relação entre imagem e texto, desde a congruência óbvia entre ambos (como nos *picture books* tradicionais do início do século, que deixavam as palavras no comando e colocavam as imagens a seu serviço, como forma de explicitação) até formas mais irônicas, em que as imagens dizem o seu próprio texto, por vezes, contradizendo o que se diz verbalmente e, nesse jogo, construindo um outro texto (DOONAN, 2006, p. 228). Exemplificaremos essa relação entre imagem e texto à medida que discutirmos as histórias em verso que compõem o livro.

No primeiro capítulo deste trabalho, faremos uma apresentação da obra filmográfica de Burton, destacando as principais características e buscando delinear os traços constitutivos de uma estética burtoniana, realizando uma leitura individual dos filmes mais representativos da carreira do diretor, desde seu primeiro curta *Vincent* em 1982 até o *remake* de *Frankenweenie* de 2012, passando também pela publicação de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* de 1997.

No segundo capítulo, após termos delineado as principais características do personagem filmográfico no primeiro capítulo, partiremos para uma leitura dos personagens literários de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, para verificar em que medida essas características dos personagens filmográficos se estendem à construção dos personagens literários.

Com base nesses traços distintivos da obra de Burton, que levantaremos em nossa leitura da filmografia e do livro, buscaremos realizar, no terceiro capítulo, o

exercício crítico que terá a tradução *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias* (2007) como objeto, investigando em que medida a tradução brasileira se aproxima ou distancia da leitura da obra de Burton que empreendemos nos dois primeiros capítulos. Com base nesse confronto da nossa leitura da obra de Burton com a leitura que fizemos da tradução de Suzuki, faremos uma tentativa de esboçar os princípios críticos de um novo projeto de tradução de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, centrado em questões que a tradução de Suzuki não tenha desenvolvido mais centralmente – não por demérito, mas sim, por fundar-se em leitura diferente da obra de Burton. Em seguida, apresentaremos uma tradução das histórias do livro, tendo como eixo crítico o projeto de tradução que esboçamos no quarto capítulo.

CAPÍTULO 1: Apresentação e contextualização da obra: a caracterização dos personagens

A seguir, faremos uma síntese do percurso artístico de Tim Burton, com o objetivo de apresentar e contextualizar brevemente seus trabalhos de maior visibilidade e que exploram suas características com mais profundidade no conjunto mais amplo de sua obra, bem como de destacar suas características mais marcantes.

Em uma primeira análise preliminar, é possível vislumbrar pelo menos duas categorias de personagens burtonianos: aqueles de criação, ou seja, personagens que foram concebidos pelo próprio diretor, como Edward (*Edward Mãos de Tesoura*, 1990), Emily (*A Noiva Cadáver*, 2005), Jack e Sally (*O Estranho Mundo de Jack*, 1993), os personagens de *Oyster Boy*, dentre outros; e aqueles que são fruto de adaptações filmográficas de obras literárias, histórias em quadrinhos, dentre outras mídias, por exemplo, Batman (*Batman*, 1989, e *Batman O Retorno*, 1992), Ichabod Crane (*A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*, 1999), Bloom (*Peixe Grande e Suas Maravilhosas Histórias*, 2003), dentre outros. Essa distinção não visa propor uma tipologia fechada, mas tem por objetivo uma distinção de cunho metodológico, com o objetivo de mostrar que esses dois tipos de produção merecem um tratamento diferenciado, ainda que, para os fins da discussão deste trabalho, essa distinção não aponte diferenças mais significativas.

Segundo Lauro Maia Amorim, em seu livro *Tradução e Adaptação* (2005), o termo “adaptação”, quando explícito em uma obra, ao que parece, é um instrumento adequado para a legitimação de certa leitura da obra original, orientada para um determinado público. Desse modo, em um contexto, caracteriza-se uma tradução como “adaptação”, associando-se ao termo a noção de transgressão, violação. Já em outro contexto, “adaptação” deixaria de violar certos limites ao denotar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos (2005, p. 41). Nesse sentido, considerando-se a transposição intermídias como uma forma de adaptação, conforme afirma Venuti (apud AMORIM, *Ibid.* p. 42),

as traduções contemporâneas, ao contrário de outras formas derivadas como adaptações teatrais ou cinematográficas, estão propensas a uma relação *mais próxima* com o trabalho subjacente, em parte devido ao conceito romântico de autoria. O domínio deste conceito instaura nos tradutores e nas suas editoras um respeito ao texto original que desencoraja o desenvolvimento de métodos inovadores de tradução que poderiam parecer deformadores ou falsos em suas interpretações. Hoje, uma adaptação teatral ou cinematográfica de um romance *pode desviar-se* amplamente do enredo, caracterizações e diálogos daquele romance, mas de uma tradução *espera-se* que imite esses elementos formais sem revisão ou omissão. (grifos do autor)

Sendo assim, conforme verificaremos adiante, Burton faz uso de seu status de “adaptador” e, conforme afirmam Venuti e Amorim, da “liberdade legitimada” que essa condição lhe permite, para criar em cima de seus personagens de “adaptação”, imprimindo-lhes uma assinatura própria, que os aproxima de seus personagens de criação, proporcionando às criações de outros autores o mesmo tratamento psicológico que os personagens de sua autoria apresentam.

Além de diretor, Burton também atua como produtor, por exemplo, em obras como *Batman Eternamente* (1995), *James e o Pêssego Gigante* (1996) e *9 - A Salvação* (2009), entretanto, estas não serão contempladas por este trabalho, devido à natureza indireta da relação de Burton com elas, com exceção de *O Estranho Mundo de Jack* (1993), que é baseado em seus personagens. Uma listagem completa da obra burtoniana, atualizada até o término deste estudo, encontra-se no Apêndice A deste trabalho.

1.1. Os personagens de criação

Dentre os personagens burtonianos, aqueles que convencionamos chamar de “personagens de criação” são aqueles idealizados, em um primeiro momento, pelo próprio diretor, na maioria dos casos, a partir de gravuras que costumava fazer. Esses personagens e os contextos aos quais pertencem serão discutidos nesta seção.

Vincent (1982)

Com a relativa liberdade de que gozava em seus tempos de “artista conceitual” nos estúdios da *Disney*, foi concedida a Burton a chance de produzir um curta-metragem próprio em 1982. Segundo David Breskin, em artigo para a *Inner Views: Filmmakers in Conversation* (1992), a animação em *stop-motion* que produziu

nesse contexto, intitulada *Vincent*, é carregada da sensibilidade do Expressionismo Alemão e narra as desventuras, angústias e fantasias libertadoras de um garoto suburbano aparentemente normal, mas profundamente perturbado (FRAGA, 2005, p. 38).

A animação é baseada em um poema escrito por Burton, narrado na íntegra na voz de Vincent Price ao longo do vídeo, e ecoa “O Corvo” de Edgar Allan Poe, mencionado como o poema favorito do jovem protagonista e também citado nos versos finais. Além disso, Burton afirma que o poema seria inspirado ainda nos trabalhos de Dr. Seuss. Segundo o diretor, “Dr. Seuss’ books were perfect: right number of words, the right rhythm, great subversive stories.” (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 19).

Vincent Malloy, o protagonista da animação em curta-metragem, é um garoto de sete anos que vive em seu próprio mundo fantástico. No convívio social, é educado e atencioso, mas, internamente, imagina-se mergulhando a própria tia em cera derretida e fazendo experimentos em seu fiel escudeiro, o cachorro Abercrombie. Alternando entre a monótona vida suburbana e fantasias em que se torna seu ídolo Vincent Price, o pequeno Vincent se entrega à melancolia e à solidão causadas pela própria imaginação.

A exemplo de como funciona seu universo particular, em que realidade e fantasia se misturam, Vincent é castigado pela mãe por revirar o jardim de flores, na tentativa de desenterrar uma suposta esposa morta. No entanto, para o menino, este não é um mero castigo, mas um banimento eterno para a torre do apocalipse. A mãe, ao liberá-lo do castigo, afirma:

“Você não é Vincent Price, é Vincent Malloy.
É só um garoto, nenhum mal te corrói.
Você é meu filho de sete anos de idade.
Vá lá fora e arrume diversão de verdade.”³ (tradução minha)

³ “You’re not Vincent Price, you’re Vincent Malloy
You’re not tormented or insane, you’re just a young boy
You’re seven years old and you are my son
I want you to get outside and have some real fun.” (transcrição a partir do vídeo).

Vincent leva uma vida dupla, representada na dicotomia Vincent-menino, educado, atencioso, e Vincent-Price, atormentado, possuído pela casa onde mora e assombrado pelo fantasma da esposa. Visualmente, essa dualidade é representada em um jogo de cenas claras e sombrias que se alternam, literalmente, ao acender e apagar das luzes. Vincent-menino vive em um ambiente claro, com a família e animais de estimação, em um típico cenário suburbano. Vincent-Price vive em um mundo escuro, sombrio, de perspectivas irregulares, cenários cavernosos, e está cercado por monstros imaginários, pelo fantasma da esposa imaginária e pelo entulho de seus inventos imaginários que se acumulam pelos cantos.

Tanto o cenário quanto o personagem são baseados em *storyboards* desenhados pelo próprio Burton. Na qualidade de gravurista, Burton imprime já no traço de seus personagens de criação uma representação visual de seus conflitos internos. No caso de Vincent, em sua aparência, o protagonista carrega as marcas de sua personalidade dividida. Enquanto Vincent-menino é representado como um menino aparentemente normal, Vincent-Price tem aparência de cientista louco, com os cabelos desgrenhados, olhos injetados e o bigode do ator que inspirou o personagem.

É interessante notar que, já neste primeiro trabalho, Burton parece concentrar sua atenção na caracterização do protagonista. Em termos de ação, acontece de fato muito pouco no enredo de *Vincent*. O foco se encontra o tempo todo na construção de um personagem complexo e da tensão gerada a partir de seus conflitos. Em seus breves cinco minutos de existência cinematográfica, o pequeno Vincent vive o embate entre as duas facetas de sua personalidade conflitante, em uma busca pela descoberta da própria identidade. Essa dualidade do personagem tem por consequência uma dificuldade de se comunicar com os outros, traço que também pode ser encontrado nas adaptações de *Batman* do início da década de 90, e *Peixe Grande*, de 2003.

Os Fantasmas se Divertem (1988)

Em meados de 1985, após uma primeira tentativa frustrada de tirar o projeto *Batman* do papel, Burton recebeu um roteiro que Salisbury afirma ser “quintessencial

Burton material: goulissh, bizarro, highly imaginative with potential for outrageous set design and innovative special effects.” (Ibid. p. 54). *Beetlejuice* (1988), traduzido em português como *Os Fantasmas se Divertem*, apresenta Alec Baldwin e Geena Davis, no papel do casal recém-chegado ao mundo dos mortos, e Michael Keaton, como o exorcista às avessas (bio-exorcista) que os ajudará. No filme, os Maitlands formam um casal jovem e feliz, mas que acaba morrendo em um acidente de carro. Como suas vidas foram encurtadas drasticamente, o casal deve então assombrar a própria casa pelos anos que ainda lhes faltariam viver. No entanto, a casa é vendida. Os integrantes da nova família são: um pai estressado e *workaholic*, que é convidado a tirar férias; uma mãe alienada, que acredita ser artista, mas faz esculturas de que ninguém gosta ou quer comprar; e uma filha, a jovem Lydia, de face pálida e trajes pretos, desiludida do mundo e que muito lembra uma versão feminina do pequeno Vincent.

Para se livrar dos vivos que invadiram sua casa, o pacato casal Maitland precisa assombrá-los. No entanto, os novos fantasmas erroneamente pedem a ajuda de *Betelgeuse*, um bio-exorcista renegado por suas ideias inusitadas e que foi banido para uma maquete de cemitério, de onde só pode sair se alguém disser seu nome três vezes. Sendo assim, *Betelgeuse* passa então a assombrar a família intrusa, mas acaba se tornando inconveniente ao tentar assassiná-los e perturbar demasiadamente Lydia (interpretada por Winona Ryder), a garota viva por quem os Maitlands começariam a sentir afeição.

Com mais liberdade para criar, Burton joga neste filme com a ideia da morte, com a qual já vinha flertando desde criança e que encontraria um primeiro grande momento em *Vincent*. No entanto, ao contrário do clima de terror e suspense que cercam seus filmes favoritos da infância, Burton opta nesse filme pelo tom cômico. O mundo dos mortos é caracterizado como uma repartição pública caricatural, com senhas de dez dígitos e tempo de espera interminável. Mas afinal, os novos mortos têm toda a eternidade para esperar.

É no cenário do pós-morte e no cemitério em que mora *Betelgeuse* que Burton dá forma a sua ideia de morte. No entanto, essa representação visual da morte é também caricatural: ao mesmo tempo em que reforça seus traços grotescos,

explicita seu lado engraçado, sua dimensão de humor. O protagonista *Betelgeuse* não apenas é engraçado em sua fala, mas em sua constituição física. Os dentes e unhas pretos, a pele coberta por um musgo verde e a predileção por comer insetos fazem do personagem uma figura grotesca. A fala e o olhar se valem de uma ideia de insanidade. Em *Burton on Burton*, o diretor explicita sua concepção de loucura, sendo uma forma de libertação contraposta à prisão real em que se encontra o personagem (FRAGA, 2005, p. 80), fisicamente preso, rejeitado por vivos e mortos, só podendo ser libertado ao ter seu nome repetido três vezes.

Edward Mãos de Tesoura (1990)

Depois do sucesso de bilheteria *Batman*, Burton recebeu, pela primeira vez, financiamento para criar um longa-metragem a partir de um personagem de criação própria. *Edward Scissorhands* (1990), traduzido em português como *Edward Mãos de Tesoura*, é baseado em uma gravura feita pelo diretor anos antes. A imagem traz uma figura masculina que tem lâminas em vez de mãos, definida por Burton como aquele que “wants to touch but can’t, who was both creative and destructive.” (BURTON; SALIBURY, 2006, p. 87).

Assim como em *Vincent*, cujos *storyboards* foram feitos por ele mesmo, tanto *Edward* quanto os cenários de *Batman* foram feitos a partir de gravuras suas. Por isso, entendemos que seja importante analisar cada personagem seu, especialmente aqueles de criação, levando-se em consideração também sua expressão visual, ou seja, o modo como os traços físicos de sua constituição visual contribuem para a construção do personagem como um todo.

Para isso, Burton fará uso de representações caricaturais várias vezes ao longo de sua filmografia. A palavra *caricatura*, do italiano *caricare*, significa “desenho que, pelo traço, pela escolha dos detalhes, acentua ou revela certos aspectos caricatos de pessoa ou fato.”⁴ Nesse sentido, o uso da caricatura na construção do personagem burtoniano estaria a serviço de reforçar traços conflituosos na constituição psicológica dos personagens e, por consequência, de amplificar tanto

⁴ Novo Dicionário Aurélio Eletrônico v. 5.11a. O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa.

seus conflitos internos quanto suas dificuldades de relação com o mundo. Como um exemplo disso, temos Edward: suas mãos de tesoura são uma representação física e visual da dificuldade de comunicação com o outro, que o leva a assumir um caráter de *outsider* naquela sociedade.

Em *Edward* não apenas a representação física do personagem é relevante, mas também a representação do cenário. Toda a linguagem imagética do filme é representada a partir do ponto-de-vista deste indivíduo “inacabado”, que passou a vida inteira em isolamento, cercado por nada além do cinza metálico das máquinas. Seu choque ao ser imerso abruptamente no mundo de cores é reforçado pela caracterização plana e caricaturesca do subúrbio e de seus habitantes estereotipados: a dona-de-casa e revendedora da Avon, Peg Boggs (interpretada por Dianne Wiest), a filha líder-de-torcida, e a figura paterna como o “provedor”.

A relativa paz suburbana é quebrada quando Peg volta à cidade acompanhada por Edward, interpretado por Johnny Depp. A curiosidade e o interesse pelo jovem levam a uma aparente aceitação inicial por parte dos habitantes do subúrbio. O jovem Edward, em retribuição, passa a fazer esculturas nas árvores do bairro e, mais tarde, a tosar os animais de estimação e a fazer excêntricos penteados nas mulheres.

No entanto, a ingenuidade do rapaz o leva a invadir uma propriedade particular a pedido do namorado de Kim, a filha da família, por quem se apaixonara, e a ser preso por isso. Edward passa então a ser visto com desconfiança e é rejeitado por aqueles que antes o receberam bem. Após um confronto com Jim, seu rival pelo amor de Kim, Edward se vê mais uma vez recolhido ao isolamento no casarão em que vivia.

O destino solitário de Edward alerta sobre os efeitos destrutivos da conformidade social, a tentativa de fazer parte de uma sociedade à qual não pertence, tema que também será discutido em *O Estranho Mundo de Jack* (1993) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Assim como em *Frankenweenie* (1984, 2012), Burton dialoga também com o tema do homem construído, presente na obra de Mary Shelley que o inspirou. No

entanto, enquanto o personagem literário realiza seu feito e acaba por rejeitar sua criatura, o personagem filmográfico interpretado por Vincent Price nutre grande afeto por sua criatura, mesmo inacabada. As cenas iniciais de *Edward Mãos de Tesoura* mostram este personagem em sua mansão-laboratório, passeando por entre as máquinas que criou, acariciando-as e olhando-as afetuosamente. Edward só se vê sozinho devido à morte de seu criador.

O Estranho Mundo de Jack (1993)

Com a produção do segundo *Batman* em 1992, Burton decidiu levar outro trabalho simultaneamente. Inspirado na obra de outro ídolo de infância: *Como o Grinch Roubou o Natal*, de Dr. Seuss, *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (1993), traduzido para português como *O Estranho Mundo de Jack*, une os dois feriados favoritos de Burton e descreve os mundos paralelos de Christmastown e Halloweentown.

Para a realização do projeto, Burton optou novamente pelo estilo de animação em *stop-motion* e, para a direção, fez parceria com Henry Selick, conhecido de longa data do diretor e especialista em animação com bonecos, assinando apenas como produtor do filme. Pela primeira vez, um filme em animação seria feito em longa-metragem, quebrando a tradição de utilização do estilo apenas para comerciais de TV e vinhetas da MTV.

Além da profunda complexidade dos personagens de criação própria, o diretor inovou mais uma vez ao quebrar as expectativas visuais. Ao criar a cidade de Halloweentown e povoá-la com os mais diversos tipos macabros, o diretor inverte valores mostrando um mundo onde o normal é ser diferente, mostrando mais uma vez que o público é capaz de lidar com o macabro e o sombrio, como fez em *Os Fantasmas se Divertem*. Essa inversão de valores é vista por Mimi Avins, em artigo para a *Premiere* (1993), como a ideia de que “it’s okay to be different, it’s okay to be screw up, and it’s okay to be miserable.” (FRAGA, 2005, p. 101).

Em seu processo de criação, o personagem parece ter atravessado as três instâncias de criação do diretor: em um primeiro momento, Jack é personagem do poema escrito pelo próprio Burton, que deu origem à produção fílmica; depois,

ganha forma e cor ao ser transformado em gravura pelo diretor; mais tarde, ganha vida em forma de animação gráfica. Ao fim deste percurso, chegamos a um protagonista que carrega características típicas do herói burtoniano: é atormentado por dúvidas e angústias. No entanto, ainda segundo Avins, em uma arte em que a primeira regra é dar ao personagem olhos expressivos, a caracterização de Jack representou um enorme desafio, uma vez que seu rosto é uma caveira e, portanto, sem olhos (Ibid. p. 100).

Jack não é um personagem “feliz”, mesmo vivendo em um mundo em que não só é parte integrante da sociedade, mas é tido como ídolo. O esqueleto sente uma angústia, sem saber ao certo por quê. Para suprimir essa inquietação, o simpático Rei das Abóboras precisa sair em busca de algo que, na verdade, também não sabe bem o que é, mas mesmo assim o quer apaixonadamente. Essa “doença da alma”, que tortura o herói, é descrita pelo próprio personagem no poema que deu origem ao longa-metragem:

“Estou cansado de sustos, medo e terror.
Cansado de causar tantos gritos de horror.
Cansado de vestir apenas branco e preto,
meus pés já não aguentam a dança do esqueleto.
Odeio o cemitério e seus tons cinza e azul.
A vida deve ser mais que só gritar: “Buuu!”⁵ (Tradução minha).

As angústias de Jack o levam a se isolar da cidade, pois seu humor depressivo não combina com a cidade em festa. Portanto, o protagonista já ocupa o status de *outsider* dentro do próprio ambiente. A descoberta de Christmastown coloca Jack novamente no papel de estrangeiro, em uma terra totalmente diferente da sua. Mais uma vez, temos um protagonista deslumbrado por um mundo oposto ao seu, cores e luzes contra escuridão e sombras, como em *Edward*.

Em *O Estranho Mundo de Jack*, Burton dá seus primeiros passos na direção da subjetivação dos personagens femininos, que começou a ser desenvolvido na

⁵ “I’m sick of the scaring, the terror, the fright.
I’m tired of being something that goes bump in the night.
I’m bored with leering my horrible glances,
And my feet hurt from dancing those skeleton dances.
I don’t like graveyards, and I need something new.
There must be more to life than just yelling, ‘Boo!’” (THOMPSON, 2009).

Mulher Gato, embora com menos destaque, e que culminará em *A Noiva Cadáver* (2005). Sally, o par romântico de Jack, é visualmente muito parecida com a vilã de *Batman o Retorno* (1992). Em mais uma referência ao clássico *Frankenstein*, Sally foi construída para servir de companhia a seu inventor. Embora não esteja presente no poema original, ela tem grande destaque no enredo do longa-metragem. Sally é quem tem o pressentimento de que algo pode dar errado caso os integrantes de um feriado resolvam assumir o controle de outro. No entanto, ninguém lhe dá ouvidos. Com o corpo todo revestido por costuras que se soltam constantemente, a heroína se torna peça-chave no filme ao evitar que o temido Bicho Papão mate o Papai Noel e ao protegê-lo até que Jack volte do mundo real.

Segundo Burton, as costuras de Sally e da Mulher Gato representariam:

(...) that whole psychological thing of being pieced together. Again, these are all symbols for the way that you feel. The feeling of not being together and of being loosely stitched together and constantly trying to pull yourself together, so to speak. (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 123).

Mais uma vez, Burton dá dimensão visual e física aos conflitos internos do personagem, como fez em seus dois personagens de criação anteriores, Vincent e Edward.

Progressivamente, os personagens femininos de Burton passarão a ganhar destaque em seus filmes. Desde Kathy O'Hara, a esposa dedicada de *Ed Wood* (1994), passando pelas heroínas Katrina Van Tassel, personagem de Christina Ricci em *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999), e a rebelde chimpanzé Ari, personagem de Helena Bonham Carter em *Planeta dos Macacos* (2001), até a protagonista de seu segundo filme de animação, *A Noiva Cadáver* (2005).

***The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (1997)**

Em 1996, o diretor recebeu um convite da Warner para dirigir uma nova versão do Super-Homem, *Superman Lives*. Após um ano de desenvolvimento, com as locações alugadas e o pessoal de criação contratados, o estúdio decidiu colocar o projeto em espera, sem previsão para retornar os trabalhos. O diretor afirma que a experiência frustrante o teria marcado profundamente e que encontraria sua válvula

de escape na produção de histórias a partir de gravuras que fizera ao longo dos anos (Ibid. p. 156).

O resultado foi o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, publicado em 1997, mas que chegou ao Brasil apenas em 2007, sob o título de *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*. A tradução do conjunto de 23 histórias em versos, que é o objeto deste trabalho, ficou por conta de Márcio Suzuki e é a única obra escrita publicada pelo visionário diretor, que afirma: “In a weird way it’s how I think about things, so it’s a bit of a peek into how I think.” (Ibid. p. 156).

Philippe Barcinski, cineasta, roteirista e autor de livro infantil, que assina a orelha da tradução brasileira, afirma ser o livro a melhor radiografia da mente do diretor. Segundo ele,

(...) o leitor vai encontrar neste livro a doce melancolia de *Edward Mãos de Tesoura*, o surrealismo dos personagens de *Os Fantomas se Divertem*, o alargamento da fronteira entre material adulto e infantil de *O Estranho Mundo de Jack*, a estética por trás do terror de *Ed Wood*, a atmosfera dark de *Batman*, o visual gótico de *A Noiva Cadáver*, a fantasia de *Peixe Grande*. (BURTON, 2007).

A afirmação de Barcinski reforça a validade do percurso que optamos por realizar neste trabalho, que, ao revisitar a obra filmográfica de Burton, flagraria a centralidade de seu trabalho de construção do personagem – e, nessa construção, seus traços mais constitutivos, burtonianos –, para, a partir daí, realizar a análise dos personagens de sua obra literária, presentes em *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*. Retomaremos a discussão dessa obra no próximo capítulo.

A Noiva Cadáver (2005)

Após a experiência com *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), Burton passou a buscar um projeto que o permitisse trabalhar novamente com animação gráfica. *A Noiva Cadáver* (2005), ao contrário dos demais personagens de criação burtonianos, foi inspirada em uma antiga lenda europeia que um amigo lhe contou, sobre um jovem que viaja de volta ao lar para se casar. O anel de noivado acaba no dedo apodrecido de uma garota assassinada, que retorna do túmulo e insiste que,

por direito, ela é a esposa do rapaz. Por isso, ele precisa descer ao mundo subterrâneo e acertar as coisas, enquanto sua verdadeira noiva permanece no mundo dos vivos, rezando por sua volta.

Em *A Noiva Cadáver*, o desastrado Victor Van Dort tem seu casamento com Victoria Everglot arranjado pelos pais. Os Van Dort formam uma família emergente que precisam da respeitabilidade que o laço familiar com os Everglot pode trazer, muito embora estes estejam falidos. Por outro lado, os Everglot precisam do dinheiro que a família de novos-ricos possui. Ambos os jovens não se conhecem, mas se apaixonam quando se encontram pela primeira vez. Victor fica extremamente nervoso no ensaio da cerimônia de casamento e acaba não conseguindo lembrar de seus votos. O jovem vai então para a floresta para treinar em isolamento. Lá, ao ensaiar a declamação dos votos, Victor coloca a aliança no que parece ser um galho de árvore, mas que na verdade é a mão da Noiva Cadáver, que surge para proclamar seus direitos de esposa. Ao longo da trama, descobrimos que seu nome é Emily e que foi assassinada por um assaltante à beira de uma estrada, no dia em que iria se casar. Por isso, ela sofre de uma maldição: apenas quando seu casamento for realizado apropriadamente é que Emily se libertará de sua eterna condição de noiva.

Como em *O Estranho Mundo de Jack* (1993), o tema da morte volta neste filme como a representação da ruptura entre dois mundos: dos vivos e dos mortos. No entanto, aqui, é interessante notar a inversão: o mundo dos mortos é muito mais colorido e animado que o mundo dos vivos, onde encontramos escuridão, sombras e pessoas que evitam sorrir.

A protagonista aqui também é tomada por uma constante angústia. Ela está presa entre os mundos dos vivos e dos mortos. Esse conflito interno é representado visualmente em partes de seu corpo, em que vemos ossos em vez de pele. Essa aparência quase zumbi da Noiva Cadáver é também a exteriorização de sua condição de estrangeira, pois a denuncia quando entra no mundo dos vivos e a faz destoar dos demais personagens do mundo dos mortos. Isso se dá tanto visualmente, pelos tons de cinza e azul que compõem pele e trajes da personagem em oposição ao colorido do mundo subterrâneo, quanto em sua relação com os

outros. Embora não haja rejeição por parte dos habitantes do mundo dos mortos, eles constantemente demonstram pena e compaixão por sua condição, pois sabem que ela não pertence completamente àquele lugar.

É interessante notar o retorno do traço da costura nos personagens femininos burtonianos e, conseqüentemente, uma fragmentação psicológica. A Noiva Cadáver, embora não esteja “costurada”, como literalmente estão Sally e a Mulher Gato, precisa recolocar partes de seu corpo, que se soltam constantemente, pois está em uma condição praticamente de morta-viva.

1.2. Os personagens de adaptação

Nesta seção, discutiremos os personagens que, conforme afirmamos anteriormente, convencionamos chamar de “personagens de adaptação”, sendo aqueles que Burton transpôs para o cinema, sendo originalmente pertencentes à literatura ou aos quadrinhos, por exemplo. Na biografia *Burton on Burton*, já mencionada, o organizador Mark Salisbury e, por vezes, o próprio diretor mencionam as circunstâncias através das quais Burton teve contato com esses scripts e optou por trabalhar com eles. Ao que tudo indica, na grande maioria dos casos, esses scripts chegaram até seu conhecimento e, por questões de identificação pessoal, Burton aceitou os convites ofertados ou acabou se oferecendo por conta própria para dirigi-los. Portanto, não é possível, a partir desses dados a que tivemos acesso, estabelecer um critério mais rigoroso para entender a seleção de obras a serem adaptadas por parte do diretor, para além da questão de identificação pessoal mencionada.

Hansel and Gretel (1982)

Também no ano de 1982, Burton dirigiria uma adaptação do conto *João e Maria*, dos Irmãos Grimm, levando a história ao oriente, com atores asiáticos e lutas de kung-fu. O filme de 36 minutos é a primeira experiência do diretor com atores e foi produzido para o então recém-criado Disney Channel, como parte de uma série de filmes televisivos trazendo adaptações de contos de fadas, e foi reproduzido apenas uma vez na noite de Halloween do ano seguinte.

Na entrevista concedida à equipe da ACMI, já mencionada anteriormente, Burton discute sua relação com os contos de fadas tradicionais e o apelo que têm para ele, especialmente aqueles com temas mais obscuros como “João e Maria”. Segundo Burton,

I've been always amazed of how certain images freak out adults when, in fact, there was something that was very much a part of probably their childhood and every other. That's what fairy tales, I always felt, did for me: as they're quite frightening abstract stories and children relate to them because it represents the abstract of life and how you, you know, “how am I going to deal with something I don't really understand”... and, you know, all these weird horrible images that are, I think, crucial to childhood and yet, I think, people kind of forget... some people forget as they get older. (transcrito a partir do *podcast*).⁶

Já neste primeiro trabalho de adaptação, é possível observar os princípios do que se tornará constante nas adaptações burtonianas: a criação associada à adaptação. O jornalista norte-americano David Coleman, na coletânea de Paul A. Woods, *O Estranho Mundo de Tim Burton* (2011), comenta esta adaptação do conto, afirmando que aquilo que a separaria esta das outras adaptações já feitas seriam as provocações que Burton gosta de fazer ao mundano, em uma visão incomum advinda do encontro da história dos irmãos alemães com a cultura ocidental japonesa:

No conto de Burton, a madrasta que abandona os pobres João e Maria não é nem mesmo do sexto feminino, mas um homem, interpretado por Michael Yama, usando um traje kabuki completo, que também faz o papel da bruxa má. O pai (Jim Ishida) não é um lenhador, e sim um artesão de brinquedos, o que permite a presença de várias geringonças bizarras vistas em todos os trabalhos do diretor, e dessa vez inspiradas nos brinquedos *Transformers* japoneses, que estavam na moda na época. E algo que fez o filme ser totalmente exagerado foi um hilário dueto de caratê da bruxa (Yama) contra João e Maria no final do filme. (WOODS, 2011, p. 25)

Nesse sentido, é possível verificar que as transgressões não se limitaram apenas à transposição do espaço para outro ambiente e outra cultura, mas isso ampliou o leque de possibilidades de aprofundamento. A escolha de um homem para interpretar tanto a madrasta quanto a bruxa não apenas acentua o estranhamento causado por aquele elemento novo na família, a figura de uma

⁶ Disponível em <http://www.podcast.tv/video-episodes/5-hansel-and-gretel-11003236.html>. Acessado em 21 de Outubro de 2012.

madrasta, como também aproxima o inimigo, a bruxa, do ambiente familiar, visto que ambas têm a mesma face. Já aqui, portanto, neste primeiro trabalho de adaptação de Burton, verificamos um movimento de focalização nos conflitos internos e externos dos personagens, ao fornecer elementos novos, mais especialmente elementos visuais, a um enredo consolidado no imaginário popular.

***Frankenweenie* (1984)**

Mesmo a receptividade de *Hansel and Gretel* não tendo sido muito calorosa, o estúdio ainda concederia ao jovem diretor a chance de realizar uma terceira produção. Baseado na famosa adaptação cinematográfica de *Frankenstein* (1931), de James Whale, *Frankenweenie*, de 25 minutos e em preto-e-branco, transfere para outro tempo a história de Mary Shelley ao levar a ação para um subúrbio moderno e ao colocar em cena um Victor Frankenstein de dez anos de idade, que ressuscita seu cachorro de estimação Sparky, morto em um acidente. A profunda relação de Burton com o clássico *Frankenstein* já tinha suas sementes plantadas em *Vincent* (1982), que também fazia experimentos em seu cachorro, mas floresceu em *Frankenweenie*. Ao longo de sua filmografia, Burton ainda faria outras referências ao filme de Whale.

Entretanto, conforme afirma Burton, em entrevista transcrita na já mencionada coletânea de Paul A. Woods,

“Fizemos *Frankenweenie* como se a trama original não existisse”, continuou Burton. “A família suburbana é Frankenstein, e o garotinho é Victor, mas não é um filme tipo ‘soco no estômago’. Não colocamos a família assistindo ao filme antigo da Universal [*Frankenstein*, de Whale] como uma dica para o que vai acontecer. No meu ponto de vista, quanto mais a trama fosse para o lado do cientista louco engraçadinho, menos impacto o filme teria. Não acho que seja uma história sombria ou macabra, nem tentamos fazer com que o cão parecesse algo horrível. Victor ressuscita o cão porque o ama muito. Tentamos fazer o filme ser o mais franco possível, e acho que ele tem uma perspectiva completamente nova. As partes engraçadas continuam engraçadas, mas também colocamos coisas sérias, como os velhos desenhos da série *Silly Symphony*, que eram engraçados, mas também fortes e cheios de sentimentos reais que ficavam um bom tempo com você.” (WOODS, 2011, p. 35)

Como pode ser observado a partir das palavras do próprio Burton, embora o enredo original da obra de Mary Shelley esteja fortemente presente, o que se buscou fazer foi uma abordagem absolutamente nova do tema. Como em *Hansel*

and Gretel, com a transposição para outro tempo e outro espaço, uma série de novas possibilidades de leitura se abre. Voltaremos a discutir *Frankenweenie* posteriormente, visto que este filme de 1984 ganhou um *remake* em longa-metragem em 2012.

As Grandes Aventuras de Pee-Wee (1985)

Três anos após a experiência com o primeiro *Frankenweenie*, já tendo deixado a Disney, Burton foi convidado a dirigir a adaptação fílmica do programa de TV *Pee-Wee Herman Show* (1980), estrelado pelo comediante Paul Reubens. *As Grandes Aventuras de Pee-Wee* (1985) traz como protagonista Pee-Wee Herman, descrito por Salisbury como um personagem estranhamente assexuado, muito querido pelas crianças devido ao ar de eterno adolescente (Ibid. p. 42). Quando sua bicicleta, a melhor do mundo, é misteriosamente roubada, Pee-Wee precisa atravessar o país tentando encontrá-la. Conforme o próprio diretor afirma em *Burton on Burton*, *Pee-Wee* representou um grande desafio uma vez que esteve o tempo todo limitado pelas características já existentes do personagem televisivo (Ibid. p. 50). Isso talvez justifique o fato de o personagem não se construir com a mesma ênfase em sua caracterização que Burton pôde privilegiar em *Vincent* (1982), por exemplo.

Batman (1989)

No ano seguinte, o projeto *Batman* foi finalmente colocado em prática e Burton, convidado para a direção. Baseado nos quadrinhos de Bob Kane e em uma tentativa de inovar em relação à série televisiva de grande sucesso nos EUA, o visionário diretor, ao retratar o herói como o homem confuso e atormentado por trás da máscara, reforça no personagem sua densidade psicológica.

Antes mesmo do lançamento do filme, o diretor já vinha recebendo duras críticas dos hollywoodianos e dos fãs das histórias em quadrinhos. A começar pela escolha de Michael Keaton para o papel do homem-morcego. Em *Burton on Burton*, o diretor defende sua escolha ao afirmar que a marca do olhar do ator que tão bem representara a insanidade de *Betelgeuse* conseguiria fazer com que o personagem alcançasse a ênfase na caracterização do personagem que o roteiro exigia

(BURTON; SALISBURY, 2006, p. 72). A forma física do ator também colaborou para a escolha. Burton, na tentativa de fugir da caracterização do herói como um tipo alto e fisicamente forte, nos moldes da série televisiva, preferiu um Batman com medidas padrão, mais dependente dos aparatos eletrônicos que possuía para defender Gotham City.

A versão cinematográfica burtoniana, ao contrário dos quadrinhos e da série televisiva, dá ênfase ao homem por trás do herói, ao sujeito atormentado pela morte dos pais e de personalidade dividida, sendo uma delas secreta. Para Burton, “everybody has several sides to their personality, no one is one thing” (Ibid. p. 27). Essa dualidade, essa vida dupla do personagem é o traço que o diretor considera mais central na figura desse herói. Por isso, é o lado sombrio do personagem de Kane que Burton privilegia e busca amplificar e aprofundar ao explorar o passado do personagem e ao colocá-lo em combate contra outros personagens, também fortemente marcados por traços semelhantes.

Sendo assim, outro personagem que se prestaria a uma reescritura burtoniana foi o vilão Coringa. Burton descreve o embate entre herói e vilão como “the duel of two freaks” (Ibid. p. 80) e o ator Jack Nicholson interpreta com maestria o traço de insanidade no personagem fisicamente deformado, que carrega eternamente um sorriso no rosto. Comentando esse traço (de insanidade) do personagem – que já aparece em sua obra desde *Vincent* –, ao compará-lo com o protagonista de *Beetlejuice*, Burton afirma que:

the Joker is such a great character because there's a complete freedom to him. Any character who operates on the outside society and is deemed a freak and an outcast then has the freedom to do that they want. (Ibid. p. 80)

O que significa dizer que, para o diretor, o Coringa e *Betelgeuse* são muito mais livres porque são vistos como “grotescos”, eles são o lado negro da liberdade. A insanidade seria a forma mais assustadora de libertação que se pode ter, porque é a forma mais livre de ruptura com as leis da sociedade.

O cavaleiro das trevas burtoniano inovou em dois quesitos que também seriam adotados pelos diretores das versões posteriores de *Batman*. No primeiro quesito, o uniforme do herói passou de azul para preto, de tecido para borracha e, o

que antes era o abdômen definido de Adam West, o ator da série televisiva, foi substituído por uma musculatura falsa, parte integrante do próprio uniforme. Já no segundo, a caracterização do cenário de Gotham City, realizada por Anton Furst, baseada em gravuras do diretor, apresenta a cidade de forma demoníaca e escura, pendendo para uma ambientação algo expressionista, algo gótica. Em entrevista a Alan Jones para a *Cinefantastique* (1989), Furst afirma que “Gotham City is basically New York caricatured with a mix of styles squashed together – an island of big, tall cartoon buildings textured with extreme designs.” (FRAGA, 2005, p. 23)

Já a esta altura da filmografia de Burton, podemos notar como a constituição do personagem parece ser privilegiada na construção ou adaptação de suas narrativas fílmicas. O adensamento psicológico dos personagens, o mergulho em seus conflitos internos e a ênfase dada a sua dualidade conflitante, já presentes desde *Vincent*, seu primeiro trabalho, e retomados em *Batman* com mais força, são traços que apontam na direção de uma forte caracterização do personagem na obra burtoniana.

***Batman o Retorno* (1992)**

Em 1991, Burton decidiu aceitar os insistentes convites para dirigir a continuação *Batman Returns* (1992), de título em português *Batman o Retorno*. O longa-metragem mantém o foco na dualidade do protagonista e em sua complexidade psicológica, como o primeiro *Batman*. Assim como o Coringa, os vilões voltam a ganhar forte destaque. É interessante notar, portanto, que a forte caracterização do personagem na obra de Burton não se restringe apenas a um redimensionamento do protagonista. Tanto o vilão do *Batman* de 1989 quanto aqueles do novo filme possuem uma identidade dupla, como a do herói. Para manter a outra identidade em segredo, os vilões tomam uma de suas características mais marcantes – como o sorriso do Coringa, as nadadeiras do Pinguim ou a predileção por felinos da Mulher Gato – e transformam-na em uma *persona*, em um disfarce, atrás do qual se escondem para cometer seus crimes pela cidade. Nesse movimento, o realce típico da caricatura torna-se fundador de uma nova face da psicologia e da identidade daquele personagem, passando também a defini-lo.

Sendo assim, os vilões se constroem a partir de outro tipo de dualidade, na medida em que são vilões por um lado, mas vítimas, por outro, uma vez que essa linha divisória nem sempre é clara. Ou seja, ao mesmo tempo em que Burton explora a dupla identidade do protagonista, explora também uma nova dimensão da condição ambígua dos antagonistas.

A figura mutante do personagem Pinguim, interpretado por Danny de Vito, metade animal, metade humana, com uma gosma preta saindo da boca, causa repulsa e medo nos habitantes de Gotham City, mas esses sentimentos são facilmente esquecidos depois de um belo trabalho de marketing pessoal. O vilão revela que foi jogado nos esgotos da cidade pelos pais horrorizados com suas nadadeiras. Agora, ele volta à superfície para reivindicar seu direito de recuperar sua identidade.

Do outro lado da cidade, a personagem de Michelle Pfeiffer, Selina Kyle, é uma mulher solitária, subestimada no trabalho e que mora na companhia de uma gata, cuja vida social é mais ativa que a de sua dona. No entanto, Selina esbarra em informações sigilosas que incriminam seu chefe, Max Shreck, interpretado por Christopher Walken. Ao tomar conhecimento do excesso de eficiência de sua secretária, o poderoso empresário de Gotham City arremessa a funcionária pela janela. Meio morta, meio viva, a personagem é reanimada por dezenas de gatos que aparecem para lamber suas feridas. Ao voltar para casa, Selina costura um traje de couro brilhante e uma máscara em forma de gato e parte para a escuridão da cidade para se vingar do chefe. No entanto, ela cruza o caminho do homem morcego e eles se envolvem em um tumultuado relacionamento amoroso.

É nas relações desses três personagens, um herói e dois vilões, que o diretor explora o traço da personalidade dividida, o sentimento de inadequação e a aparente liberdade que as máscaras podem oferecer. A busca pelo autoconhecimento e pela descoberta da identidade são os grandes desafios dos personagens e são recorrentes em demais trabalhos burtonianos (Ibid. p. 103-111).

Segundo Salisbury, apesar do sucesso de bilheteria, que quebrou os recordes do primeiro filme da série, *Batman o Retorno* foi mais uma vez considerado

sombrio demais. Um ponto destacado pela crítica, e que também viria a se repetir muitas vezes depois sobre o trabalho do diretor, foi o de que o enredo do filme foi sacrificado em favor dos aspectos gráfico-visuais (Ibid. p. 114). Mesmo sem entrar aqui no mérito dessas críticas, estas parecem justamente revelar o artista plástico por trás do diretor, cujo traço cumpriria traduzir, também na dimensão física e visual, as características psicológicas do personagem. Assim como Edward, cujas mãos representam fisicamente a inabilidade de relacionamento com o outro, a Gotham City de Batman parece traduzir visualmente o tom sombrio e a dimensão do conflito interno do personagem.

Ed Wood (1994)

No ano seguinte, chegou às mãos de Burton um projeto baseado na vida de Edward D. Wood Jr., cujo nome é associado à falta de talento, segundo afirma Lawrence French, em artigo para a *Cinefantastique* de 1994 (FRAGA, 2005, p. 102). O diretor de clássicos *cult* como *Glen or Glenda* (1953), *Bride of the Monster* (1955) e *Plan 9 From Outer Space* (1956), morreu em 1978, aos 44 anos, na miséria e sem nunca ter sido aceito como diretor de Hollywood. O reconhecimento veio postumamente, com a publicação de *The Golden Turkey Awards*, em 1980, em que *Plan 9* foi o mais votado na categoria *The Worst Film of All Time*.

A ação de *Ed Wood* (1994) se dá no ano de 1953, quando Wood conhece seu ídolo de infância Bela Lugosi, ator húngaro, astro do filme *Dracula* (1930). Segundo Salisbury, Wood é o personagem burtoniano clássico: “a misfit, a misunderstood, misperceived individual.” (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 131). Para Burton, as principais características do personagem são seu otimismo excessivo e, mais uma vez, a dualidade. Mesmo sendo heterossexual, Wood era conhecido pelo hábito de se travestir com as roupas de suas namoradas. Ao comentar a postura do protagonista, Burton afirma:

The thing I was taken by back when I'd read interviews with Ed Wood, especially since I knew the movies and other aspects of his life, was his extreme optimism, to the point where there was an incredible amount of denial. [...] Being passionate and optimistic is great to a certain point, and then you're just in complete denial, it becomes delusional. That's what I liked about the Ed Wood character. I could relate to him that way. I think everybody is in some form of denial. Denial is an incredible thing. Most

people don't go through life with an extreme awareness of every aspect of themselves. (Ibid. p. 131).

Nesse sentido, é nesta falta de consciência dos aspectos da própria personalidade que vemos novamente o traço burtoniano da busca da identidade, que os personagens de *Batman* (1989), por exemplo, apresentam. No entanto, Wood ainda está em um período de negação, portanto, encontra-se em um momento anterior.

***Marte Ataca!* (1996)**

O trabalho seguinte de Burton teve origem no verão de 1994, quando tomou conhecimento do jogo de cartas *Mars Attacks!* e *Dinosaur Attacks!*, da Topps Trading Cards. Alguns meses mais tarde, Burton decidiu transformar o jogo *Mars Attacks!* em filme e começou a fazer gravuras. O filme foi lançado em 1996, com o mesmo nome do jogo de cartas, traduzido para o português como *Marte Ataca!*.

O enredo consiste na aproximação dos marcianos a Terra e, apesar de suas mensagens terem sido traduzidas como pacíficas, quando aterrissam, os marcianos atacam e iniciam uma destruição em massa. O esforço das principais forças militares norte-americanas se mostra absolutamente falho. A solução é descoberta acidentalmente por um garoto e sua avó, que percebem que os marcianos morrem quando expostos às músicas de Slim Whitman e, assim, acabam por salvar o mundo.

Ron Magliozzi, em artigo publicado no catálogo da exposição das gravuras de Burton, fotografias e esculturas no Museum of Modern Art de Nova York, afirma que *Marte Ataca!* traduz filmograficamente o espírito crítico que transparece na produção gráfica de Burton da década de 90. Segundo Magliozzi, curador assistente do museu americano, “Burton is an engaged reader of daily newspapers, and although few would likely describe him as a political filmmaker, a critique of community and mistrust of social relationships underscore his work.” (MAGLIOZZI; HE, 2010, p. 12). É interessante notar que o comentário do curador vai na contramão das críticas ao filme que, segundo Salisbury, teriam falhado em ver seu tom anárquico (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 153). Sendo assim, a faceta política de Burton, menos evidente numa análise individual de cada um de seus filmes,

ganharia outra dimensão tanto a partir de uma análise de sua obra filmográfica como um todo, quanto a partir de uma análise conjunta de seus filmes e suas gravuras, como a feita por Magliozzi.

É de uma percepção como a de Magliozzi que nos valem aqui ao investirmos numa leitura que contemple as diferentes instâncias de criação do artista (cinema, poesia e artes plásticas). O presente trabalho, apostando na hipótese da caracterização marcante na construção burtoniana do personagem, investe numa leitura mais extensiva tanto de seus personagens filmográficos quanto dos literários, com o objetivo de destacar, ainda que preliminarmente, suas características mais constitutivas. A partir de uma análise como esta, pode-se ter uma dimensão do grau de complexidade dessa construção do personagem, na medida em que, nessa perspectiva, podemos flagrar o modo como sua representação física, que os constitui visualmente, traduz alguns de seus traços psicológicos mais marcantes.

A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça (1999)

Um ano depois, ainda se recuperando da traumática experiência com o Super-Homem, Burton foi convidado para dirigir a adaptação fílmica da obra de Washington Irving, *The Legend of Sleepy Hollow*. Lançado sob o título de *Sleepy Hollow* (1999), traduzido em português para *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, o filme conta a aventura do cético investigador de polícia Ichabod Crane, adepto de técnicas de investigação ditas modernas, mas de eficácia não comprovada, que é enviado ao condado de Sleepy Hollow para investigar uma série de assassinatos brutais, em que as vítimas são decapitadas. Ao chegar ao local, Crane descobre que os habitantes locais atribuem os assassinatos a um cavaleiro fantasma, que também foi morto ao ter a cabeça decepada. Crane não dá crédito às superstições e inicia sua própria investigação até que ele próprio se vê frente a frente com o Cavaleiro Sem Cabeça.

Aliado ao filho de uma das vítimas, o jovem Masbeth, e a Katrina Van Tassel, a filha de um rico proprietário local, Crane descobre que a caveira do cavaleiro fantasma foi roubada de seu túmulo. Por isso, ele arranca as cabeças dos habitantes locais sob o comando daquele que está em posse da caveira. Até que o

mistério seja resolvido, Crane se depara com um mundo em que a magia impera, mesmo contra as próprias crenças, e é obrigado a enfrentar os fantasmas de seu passado.

Em *Burton on Burton*, o diretor define Ichabod Crane como um personagem extremamente problemático, que vive excessivamente dentro da própria cabeça, sem se relacionar com o que acontece no mundo externo. Crane não é apenas um estrangeiro em *Sleepy Hollow*, mas também no próprio mundo de origem. Suas ideias e técnicas de investigação não são aceitas nem pelos colegas, nem pela lei local, e por isso é banido para uma terra distante para investigar crimes que envolvem magia. Para o diretor, é interessante notar a ironia no confronto entre personagem e vilão. Enquanto Crane é um personagem que vive dentro de sua cabeça, seu arqui-inimigo é um indivíduo literalmente sem cabeça, que cumpre ordens externas para reaver sua caveira. (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 167).

Planeta dos Macacos (2001)

No ano seguinte, o diretor foi convidado para trabalhar em um novo filme da série *O Planeta dos Macacos*. O roteiro da nova versão é mais uma reimaginação da história original do que um *remake*, e faz uma inversão: embora a premissa de um astronauta pousando em uma terra onde os macacos governam e escravizam os humanos se mantenha essencialmente a mesma, a nova versão não se passa na Terra. O astronauta Leo Davidson, ao sair em busca de um chimpanzé que desapareceu no espaço durante uma missão, cai em um buraco negro que o faz avançar vários séculos no tempo. Davidson então pousa em um planeta desconhecido, onde é capturado e vendido como escravo, juntamente com outros humanos que encontra por lá. Para libertar a humanidade e retornar ao próprio tempo, Davidson vai contar com a ajuda de humanos insurgentes e da chimpanzé Ari, uma ativista revolucionária, que é contra a servidão humana.

Ambos os protagonistas, o capitão Davidson, interpretado por Mark Wahlberg, e a chimpanzé Ari, interpretada por Helena Bonham Carter, à sua maneira, são vistos como estrangeiros, *outsiders*. O astronauta, não apenas pela óbvia situação de se encontrar em um planeta distante, mas por não se sentir bem

no trabalho que desempenha na estação espacial, onde macacos pilotam as naves, para preservar os pilotos humanos como ele. A chimpanzé Ari, por outro lado, é estrangeira no próprio meio onde vive. Suas ideias liberais, contra a escravatura humana, acabam por deixá-la à margem de sua sociedade de origem. Segundo o diretor, é esta justaposição entre o estrangeiro-humano e o estrangeiro-macaco que mais lhe interessou (Ibid. p. 193). Em meio a um enredo já conhecido pelo público, devido ao sucesso da série nas décadas de 60 e 70, a ênfase do diretor parece recair sobre a densidade e a complexidade dos personagens, mostrando mais uma vez a caracterização determinante do personagem nos filmes de Burton. Destaca-se também a recorrência de traços do personagem burtoniano como o sentimento de deslocamento do personagem, o status de estrangeiro, já abordado em *Edward Mãos de Tesoura* e em *O Estranho Mundo de Jack* (1993), e que voltará a aparecer em *Peixe Grande* (2003) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Peixe Grande e Suas Maravilhosas Histórias (2003)

O trabalho seguinte de Burton foi a adaptação da obra de Daniel Wallace, *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*. Traduzido em português para *Peixe Grande e Suas Maravilhosas Histórias* (2003), o enredo se constrói em torno das aventuras de Edward Bloom, um caixeiro viajante com certa propensão a aumentar suas histórias. No fim de sua vida, encontramos Bloom como um estranho ao próprio filho Will, um jornalista que vive na França, às portas de se tornar pai também. Will então retorna aos Estados Unidos, na esperança de retomar seu relacionamento com o pai doente e tentar alguma forma de reconciliação com o homem que ele acredita existir por trás do personagem de histórias tão fantásticas. A partir deste momento, o filme passa a narrar as maravilhosas histórias que Will ouvia quando criança. E é através dessas lendas míticas que o rapaz acaba por compreender melhor o pai, quando descobre o quanto de realidade havia naquelas histórias.

É nesta reviravolta que Burton coloca seu protagonista não só como o estrangeiro que sua condição de caixeiro viajante lhe confere, mas também como um estrangeiro para o próprio filho. Amado e querido por todos à sua volta, apenas Will oferece resistência ao surrealismo das histórias de gigantes, sereias, bruxas e peixes mágicos de Bloom. E é a partir dessa resistência de Will que notamos uma

dualidade no personagem de Bloom, na medida em que o filho enxerga no pai dois homens diferentes: o personagem das histórias fantásticas e o homem que as cria. Notamos aqui outra inversão: a dualidade do personagem não representa a busca de Bloom por sua identidade, mas a busca de Will. O jovem encontra-se em conflito, pois a imagem que tem do pai não é real, uma vez que se baseia nas “mentiras” que o pai conta. Portanto, Will precisa se reconciliar com o pai e com suas origens, pois ele próprio está prestes a ser pai.

A Fantástica Fábrica de Chocolate (2005)

Após o relativo sucesso de crítica de *Peixe Grande* (2003), Burton teve oportunidade de revisitar o trabalho de um autor de quem gostava muito na infância: Roald Dahl. Após produzir *James e o Pêssego Gigante* (1994), de Henry Selick, o diretor ficou muito satisfeito ao ser convidado para dirigir a nova versão de *Charlie and the Chocolate Factory*. Desde a morte do autor em 1990, a Warner Bros. vinha planejando uma releitura do filme de 1971, *Willy Wonka and the Chocolate Factory*, estrelado por Gene Wilder, cujo roteiro foi escrito pelo próprio Dahl.

O novo roteiro combina o humor negro e velado de Dahl com a profundidade psicológica que Burton dá a seus personagens. Willy Wonka ganha um passado, em que foi fortemente reprimido pelo pai, que era dentista e o proibia de comer doces, além de fazê-lo usar aparelhos ortodônticos enormes. Aparelhos são extremamente simbólicos, pois quem os usa não consegue se comunicar muito bem. Portanto, esta seria uma boa forma de representar visualmente suas dificuldades de comunicação, presentes também em *Edward* (Ibid. p. 228).

Após um período de isolamento para proteger os segredos de seus doces, Wonka decide retomar o contato com o mundo ao trazer cinco crianças para visitar sua fábrica. É nesse contato que Wonka se vê então obrigado a enfrentar os traumas que tanto o perturbam. Seus conflitos internos são representados em forma de *flashbacks*, que mostram momentos de sua infância.

Sweeney Todd, o Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet (2007)

Após *A Noiva Cadáver* (2005), Burton decidiu investir em mais um clássico de que é fã desde a adolescência. *Sweeney Todd, o Barbeiro Demoníaco da Rua*

Fleet (2007) é baseado no musical de Stephen Sondheim e reconta a lenda do barbeiro inglês que mata seus clientes com um único golpe de navalha e os despeja direto no processador de carne de sua cúmplice, Mrs. Lovett. Esta, por sua vez, usa a carne das vítimas para fazer tortas.

O barbeiro, Benjamin Barker, volta à cidade após cumprir pena por um crime que não cometeu. O corrupto juiz Turpin o condenara à prisão apenas porque estava interessado em sua esposa. Baker então retorna sob o codinome de Sweeney Todd e reassume sua barbearia em cima da casa de tortas de Mrs. Lovett. Mais tarde, ele descobre que sua esposa fora estuprada pelo juiz e se suicidara bebendo arsênico. A filha de Baker, Johanna, estaria sob a tutela do juiz.

Sweeney Todd é mais um exemplo da ênfase na caracterização do personagem característica da construção do personagem burtoniano. O protagonista retorna ao lar após muitos anos e se torna um estrangeiro agora em sua própria sociedade. A filha nem ao menos sabe de sua existência. Para ter sua vingança, Baker assume uma identidade dupla: ao mesmo tempo em que é um barbeiro, trabalhando para reconstruir sua vida, é também um macabro assassino. Sua sede cega de vingança acaba por torná-lo melancólico e isolá-lo do mundo, dificultando sua relação com os outros à sua volta. Mrs. Lovett tenta de todas as formas demonstrar o amor que sente pelo barbeiro, mas este parece impassível ante suas demonstrações de afeto, o que poderia facilmente fazê-la desistir de seu amor. No entanto, ela tem fortes interesses no acordo tácito que possuem: os assassinatos.

Alice no País das Maravilhas (2010)

O trabalho seguinte do diretor foi a adaptação das histórias da menina Alice, de Lewis Carroll, que repercutiria não apenas pelo trabalho visual em 3D, mas pelas mudanças significativas no enredo. Estimulado pelas versões existentes dos clássicos *Alice in Wonderland* e sua sequência *Through the Looking Glass*, Burton traz, em *Alice no País das Maravilhas (2010)*, uma Alice mais velha que, para fugir do casamento, retorna a Wonderland, que, nesta versão, tem o nome verdadeiro de Underland. Na primeira vez em que esteve lá, Alice teria compreendido mal o nome e passaria a chamar o país de Wonderland. A jovem não lembraria exatamente

dessa primeira visita, mas passaria a ser atormentada por estranhos sonhos desde então, enquanto era aguardada ansiosamente no mundo subterrâneo. Segundo a profecia, apenas a “verdadeira Alice” poderia salvar Underland do domínio da tirana Rainha de Copas e de sua criatura monstruosa, o Jabberwocky, e restaurar o poder à Rainha Branca. Com o auxílio de personagens como o Chapeleiro Maluco, a própria Rainha Branca, a Lagarta Azul, dentre outros, Alice precisa descobrir primeiramente a própria identidade e se reinventar para poder ajudar os habitantes do mundo subterrâneo.

Também aqui Burton reforça e aprofunda, mesmo numa personagem que não é de sua criação, os traços de complexidade e densidade psicológica do personagem de Carroll. A Alice de sua versão, em vez de vagar pelo País das Maravilhas visitando os demais personagens, tem seus conflitos internos amplificados. A busca pela identidade e o sentimento de não pertencimento mais uma vez vêm à tona na obra de Burton. A jovem adolescente, sofrendo pela perda do pai, não consegue definir em que grau seus sonhos são reais ou não. Conforme o enredo vai se desenvolvendo, Alice percebe o porquê de sua angústia. Os personagens que conheceu na terra distante foram, de alguma forma, importantes para a construção de sua personalidade. A angústia que essa incerteza causa faz com que a jovem se sinta deslocada na sociedade em que vive, uma vez que suas características mais marcantes foram adquiridas em um mundo subterrâneo, que lhe parecera tão maravilhoso em sua primeira visita.

O retorno da parceria entre Burton e os estúdios Disney pareceu, no entanto, cobrar seu preço. Embora seja possível ainda encontrar traços de seu estilo nos personagens do filme, nota-se a interferência da estilística do estúdio na construção do enredo. A protagonista Alice, embora encarne o traço burtoniano do indivíduo deslocado, *outsider*, encarna também o herói convencional que precisa superar algum tipo de desafio, desviando o foco do personagem de volta para o enredo. Em vez de voltar-se para a própria individualidade, Alice de Burton precisa desabrochar para o mundo, seja para derrotar o Jabberwocky, seja para encarar a sociedade que a espera fora de Underland.

Sombras da Noite (2012)

Baseado na série de TV exibida de 1966 a 1971, *Dark Shadows* (2012) conta a história de Barnabas Collins, um rapaz de família inglesa muito rica que se mudou para os Estados Unidos, fundando e praticamente sustentando a pequena cidade portuária de Collinsport, em Maine, com sua indústria de pesca. O protagonista apaixona-se pela jovem Josette DuPres, partindo o coração de Angelique Bouchard, que não apenas era empregada em sua mansão e sua amante, como também uma bruxa que, sentindo-se traída, amaldiçoa Barnabas transformando-o em um vampiro e enterrando-o vivo.

Aproximadamente 200 anos mais tarde, Barnabas é acidentalmente libertado de seu repouso forçado e vê-se no ano de 1972, em um mundo completamente desconhecido daquele que conhecia. A empresa da família, agora falida, é comandada pela matriarca Elizabeth e na mansão da família vivem os desestruturados descendentes da antes tão próspera família Collins, a própria Elizabeth e sua filha adolescente Carolyn, seu ambicioso irmão, Roger, seu sobrinho e filho de Roger, o pequeno David, de 10 anos, solitário e obcecado pela mãe falecida, a psicóloga de David, a Dra. Julia Hoffman, que é empregada pela família em tempo integral, e a jovem tutora de David, Victoria Winters, que é a imagem e semelhança do primeiro amor de Barnabas, Josette. A cidade agora sobrevive das empresas de pesca de Angelique, que, por não envelhecer nunca, ao longo dos séculos mudou de identidade para continuar mantendo os negócios.

De volta a Collinsworth após dois séculos de reclusão, Barnabas vê-se novamente vivendo em sociedade e precisa superar alguns desafios: evitar a falência das empresas da família, desmascarar Angelique, reestruturar a própria família e conquistar seu novo amor, a jovem Victoria.

Lançado dois anos após do sucesso de bilheteria de *Alice* (2010), *Sombras da Noite* parece manter uma tendência, que se inicia com o filme que o precedeu, de experimentar estilos até então não muito presentes na obra burtoniana. Enquanto *Alice* buscou construir uma heroína de contos de fadas clássica, ainda que com certos resquícios do traço burtoniano, *Sombras da Noite* parece uma tentativa do diretor de inserir um tom cômico. Em entrevista à MTV no evento Comic Con de

2012, Burton afirma não ver, de fato, *Sombras da Noite* como uma comédia, mas seria impossível não pensar em um indivíduo pertencente a outra época vendo-se às voltas com o mundo moderno como algo engraçado.⁷

É interessante notar que Burton escolheu uma nova forma de abordar um tema já recorrente e parte de suas características elementares. Embora certamente com certo humor, a situação enfrentada pelo protagonista Barnabas ainda é aquela de um estrangeiro em uma sociedade à qual não pertence. Conforme ressalta o diretor na entrevista já citada, Barnabas tem certa semelhança em relação ao protagonista de *Edward Mãos de Tesoura* (1990). No entanto, Edward trazia consigo uma ingenuidade de alguém que não conhecia um mundo diferente daquele em que vivia. Barnabas Collins, por sua vez, embora jovem quando amaldiçoado, já era um indivíduo que conhecia mais o mundo, ou pelo menos aquela sociedade em que vivia. O protagonista de *Sombras da Noite* retorna buscando a familiaridade daquilo que conhecera antes, mas acaba encontrando seus negócios falidos, sua família desestruturada e um mundo moderno permeado por uma tecnologia que jamais imaginaria possível. Ou seja, o mundo como conhecera já não existe mais e outro completamente novo está em seu lugar, o que pode tornar toda a experiência ainda mais dolorosa.

***Frankenweenie* (2012)**

Em novembro de 2012, foi lançada uma nova versão de *Frankenweenie* (1984), agora em longa-metragem, onde o diretor revive o trabalho anterior da década de 80, também em preto-e-branco, mas desta vez em *stop-motion*. O retorno ao diálogo com o clássico *Frankenstein* mostra não apenas a clara afeição do diretor para com a criatura de Mary Shelley, mas também o quanto esse tema esteve presente em seu trabalho ao longo de seu trabalho, mesmo após quase 30 anos.

A versão de 2012 mantém o roteiro da primeira quase na íntegra, alterando apenas o contexto em que se dá a morte do cachorro Sparky e dando continuidade à aventura do jovem Victor, com a repercussão de seu feito na cidade onde vive,

⁷ Disponível em <http://www.mtv.com/news/articles/1683866/tim-burton-dark-shadows-cinemacon.jhtml>. Acessado em 21 de Outubro de 2010.

New Holland. O retrato da cidade remete ao subúrbio caricaturesco de *Edward Mãos de Tesoura* (1990), com seus “tipos” povoando a vizinhança: os vizinhos cuidando da vida uns dos outros, presos em seus próprios mundos, alheios a uma realidade externa. Isso fica claro, por exemplo, na cena em que o prefeito e uma cidadã demandam a demissão do professor Rzykruski que incentivava os alunos a explorarem a ciência. A busca pela melhor invenção para a feira de ciências promovida pelo professor leva a uma competição entre alunos, ocasionando um acidente envolvendo um braço quebrado do filho de tal cidadã.

Interessante observar a presença, nesta versão, de uma tendência iniciada em *Alice no País das Maravilhas* (2010), com a volta da parceria entre Burton e os Estúdios da Disney: o protagonista, que carrega em si os traços de *outsider*, embora não fisicamente, torna-se um herói na sociedade em que está inserido. A jovem Alice, como mencionamos, salva Underland do domínio da Rainha de Copas; Barnabas Collins derrota Angelique, ajuda a recuperar os negócios de Collinsport e a reestruturar a própria família; e o pequeno Victor Frankenstein, nesta versão de *Frankenweenie* salva a cidade, derrotando, com a ajuda de Sparky, as criaturas que seus colegas ressuscitam a partir de sua máquina e que se tornam criaturas monstruosas que destroem parte da cidade e ameaçam os cidadãos.

O jovem Victor da nova versão, como aquele da primeira, é um garoto introvertido, sem muitos amigos, que prefere se dedicar mais a seus inventos e vídeos caseiros e prefere a companhia de seu cãozinho Sparky à dos colegas da escola. De certa forma, Victor sente-se diferente dos demais e prefere isolar-se por conta própria, mesmo não carregando nenhuma marca física de seu status de estrangeiro. Interessante notar que, em meio a seus colegas, Victor pode ser visto como a criança mais “normal”: Toshiaki e Nasser são descendentes de chineses e russos, respectivamente, e possuem um sotaque carregadíssimo embora falem o inglês fluentemente; Bob, cujo braço quebrado ocasiona a demissão do professor, é claramente obeso; Edgar, corcunda, com um braço mais longo que o outro, sua risada trazendo um tom de loucura; uma garota, referida apenas como “Weird Girl”, dona de um gato cujas fezes “preveem” o futuro e que, fisicamente, muito se assemelha à Staring Girl, de *Oyster Boy*; Elsa van Helsing, vizinha de Victor, por

quem o menino também tem certa afeição, é introspectiva, também prefere a companhia de sua cachorra Persophone à dos outros e vive sob o domínio do tio, o prefeito da cidade, visualmente, trazendo os traços de outra personagem de Burton, Lydia de *Os Fantomas se Divertem*, interpretada por Winona Ryder, que também dubla a voz de Elsa.

Victor aparenta ser o mais normal dentre seus colegas, tem um bom relacionamento com os pais, no entanto, busca o isolamento. A situação de Victor lembra muito aquela de Jack Skellington em *O Estranho Mundo de Jack* (1993): não se sentem parte do mundo onde vivem. Na tentativa bem-sucedida de ressuscitar o único amigo, acaba trazendo o mal que destrói o principal evento da cidade, o *Dutch Day*, mas também é sua coragem e seu conhecimento que ajudam a salvar a cidade e seus habitantes.

Uma diferença interessante em relação à primeira versão é o contexto em que Sparky morre. Na versão de 1984, Victor meramente brincava de bola com Sparky quando este sai para buscá-la e acaba sendo atropelado. Na versão de 2012, Sparky é atropelado também na tentativa de recuperar uma bolinha, mas durante um jogo de baseball em que Victor estava jogando forçado pelo pai, que negociou sua participação na feira de ciências, dizendo que Victor apenas poderia participar se praticasse um esporte. Ou seja, caso Victor não tivesse sido obrigado a fazer uma atividade que não queria, Sparky não teria sofrido o acidente, Victor não precisaria ter que ressuscitá-lo e nenhum monstro teria atacado a cidade. No limite, é possível pensarmos que a tentativa de forçar uma criança introspectiva a um convívio que ela não quer, pode resultar em consequências seríssimas.

Ao longo deste capítulo, ao constatararmos a marcante caracterização do personagem na obra de Burton, destacamos algumas de suas características mais constitutivas, uma espécie de assinatura que Burton imprime a cada personagem, tanto os de criação, quanto os de adaptação. Essa assinatura consiste num procedimento caricatural, em que os traços mais marcantes do personagem são amplificados, o que, no caso dos personagens dos filmes de Burton, produz uma

forte caracterização do personagem, uma subjetivação e uma explicitação de sua complexidade relacional. Tal efeito de amplificação é feita de tal forma que se traduz visualmente na constituição física de seus personagens de criação, como Vincent, Edward, Jack e Emily, por exemplo. Esses traços explicitam visualmente o conflito interno de cada personagem, fundados na dificuldade de comunicação com o próximo e num sentimento de deslocamento, de não pertencimento, de ser um estrangeiro muitas vezes em seu próprio ambiente de origem, como Edward em *Edward Mãos de Tesoura*, Victor em *A Noiva Cadáver*, Bloom em *Peixe Grande*, dentre outros, mostrando que a dimensão visual também participa ativamente da constituição desses personagens.

Outro traço constitutivo é o da personalidade dividida ou da dupla identidade, presente, por exemplo, em ambas as adaptações do personagem *Batman* e que se estende também a seus vilões. Esta dualidade representa frequentemente um conflito interno do personagem que está em busca de uma identidade ainda em construção. A fragmentação psicológica também se faz presente, seja nas costuras de personagens como a Mulher-Gato, de *Batman o Retorno* (1992), e Sally, de *O Estranho Mundo de Jack* (1993), mas também em *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A Noiva Cadáver* (2005), com Emily em seu estado zumbi.

O capítulo seguinte se dedica a uma leitura das narrativas versificadas que compõem o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, na tentativa de verificar em que medida os traços constitutivos que permeiam os personagens filmográficos podem ser encontrados também nos personagens das narrativas.

CAPÍTULO 2: Uma leitura de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*

Conforme mencionado anteriormente, o livro *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* reúne 23 histórias em versos. Cada uma se constrói a partir de um personagem que, por sua vez, constrói-se a partir de gravuras que Burton fez ao longo dos anos. Essas gravuras acompanham as histórias, compondo um jogo entre o visual e o verbal que é constitutivo desta obra.

Burton já vinha escrevendo essas histórias há muito tempo antes de reuni-las em 1997 (BURTON; SALIBURY, 2006, p. 156). Este livro seria, portanto, resultado de anos de trabalho e refletiria diferentes momentos de sua carreira.

Do total, 20 delas apresentam personagens inéditos até a publicação do livro. Em 2000, o personagem Stain Boy se tornou o protagonista de uma série de animações para a internet, *The World of Stainboy*, escrita e dirigida pelo próprio Burton e produzida pelo Flinch Studio, especializado em animações para a web. Os seis episódios que compõem a série trazem outros personagens de *Oyster Boy*, como inimigos do pequeno herói.

No primeiro capítulo, ao realizarmos uma breve revisão da obra filmográfica de Burton e constatarmos aí o modo peculiar com que o diretor constrói seus personagens, destacamos algumas características centrais do que parece se esboçar como uma estética burtoniana. Neste capítulo, partindo da constatação de que cada uma das histórias do livro se constrói *a partir e em torno* de um personagem – o que parece reforçar a caracterização conferida ao personagem também nessa expressão de sua obra –, faremos uma análise dos personagens do livro, na tentativa de verificar em que medida aquelas características do processo de construção do personagem filmográfico se estendem aos personagens literários de Tim Burton.

Assim como nos filmes, vemos já nos títulos das histórias um movimento que coloca em foco o personagem. A exemplo de filmes como *Vincent* (1982), *Batman* (1989) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990), algumas das histórias são

nomeadas a partir do personagem em torno do qual ela se constrói. Os nomes dos personagens literários são, em grande parte, nomes próprios comuns na cultura norte-americana, como Sam, Roy, James, Sue, etc. Quando não é o nome do personagem que dá título à história, vemos outros dois tipos de título: 1) aqueles criados a partir de uma característica do personagem, acompanhados da palavra “boy” ou “girl”, como um nome de super-herói (“Robot Boy”, “Stain Boy”, “Junk Girl”, “Staring Girl”); 2) e aqueles que trazem uma pequena frase com uma definição do personagem, que geralmente carrega algum de seus traços distintivos ou se referem a algum evento na vida do personagem (“The Girl with Many Eyes”, “The Girl Who Turned into a Bed”, “The Melancholy Death of Oyster Boy”, etc.).

As 23 histórias, todas compostas em versos, apresentam-se, por vezes, com estrofes regulares e, por outras, com estrofes irregulares. Algumas das histórias apresentam estrofes de mesmo tamanho quanto de tamanhos diferentes. Interessante notar que a regularidade do número de versos em cada estrofe determina também o padrão das rimas. Como um exemplo, temos a primeira história do livro, “Stick Boy and Match Girl in Love”, apresenta duas estrofes com quatro versos em cada um, que trazem as rimas sempre nos versos pares.



Stick Boy liked Match Girl,
he liked her a lot.
He liked her cute figure,
he thought she was hot.

A
B
C
B



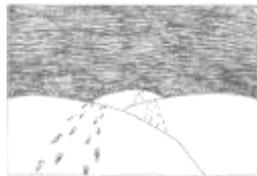
But could a flame ever burn
for a match and a stick?
It did quite literally;
he burned up pretty quick.

D
E
F
E

(BURTON, 1997, p. 1-3)

Histórias como, por exemplo, “The Boy With Nails in His Eyes”, “The Girl With Many Eyes”, “Stain Boy”, dentre outras, apresentam essa mesma configuração.

Por outro lado, observando-se, por exemplo, a história mais longa do livro, “The Melancholy Death of Oyster Boy”, temos cerca de 90 versos divididos irregularmente em estrofes que variam de 1 a 7 versos. Para vias de ilustração, reproduzimos abaixo as seis primeiras páginas da história (p. 28 a 33)



He proposed in the dunes,



they were wed by the sea,



Their nine-day-long honeymoon
was on the isle of Capri.



For their supper they had one specatular dish-
a simmering stew of mollusks and fish.
And while he savored the broth,
her bride's heart made a wish.

That wish came true-she gave birth to a baby.
But was this little one human
Well, maybe.



Ten fingers, ten toes,
he had plumbing and sight.
He could hear, he could feel,
but normal?
Not quite.

This unnatural birth, this canker, this blight,
was the start and the end and the sum of their plight.
(Ibid. p. 28-33)

Conforme verificamos a partir do exemplo acima, há uma variação não apenas na divisão dos versos em estrofes, como também no tamanho dos versos e no esquema rítmico. Há também uma intercalação entre imagens e versos, como ocorre, por exemplo, nos primeiros quatro versos, que a pontuação indica uma continuidade, ou seja, pertenceriam a uma mesma estrofe, e as primeiras quatro imagens. Tal intercalação poderia ser interpretada como se as imagens também fizessem parte da estrofe, compondo-a juntamente com versos. Conforme já discutido anteriormente, as imagens acrescentam dados à narrativa e não meramente a ilustram e, por isso, têm o mesmo grau de importância que os versos.

A posição das rimas também é variável, como é possível observar também no excerto acima. A exemplo disso, temos a segunda e terceira estrofes (considerando-se que os primeiros quatro versos comporiam uma primeira estrofe). Na segunda estrofe, temos rimas no primeiro, segundo e quarto versos (“dish” – “fish” – “wish”), enquanto que, na terceira, temos rimas no primeiro e quarto versos).

Entretanto, observamos também histórias em que o tamanho das estrofes é variável, mas que mantêm certo padrão na posição das rimas. Como exemplo disso, temos “Mummy Boy”, que traz estrofes de 2 a 4 versos, com rimas nas mesmas posições. Em estrofes de quatro versos, as rimas encontram-se nos versos pares. Já nas estrofes de três versos, as rimas encontram-se no segundo e terceiro versos. Para vias de ilustração, reproduzimos os seguintes trechos:

Primeira estrofe

He wasn't soft and pink
with a fat little tummy;
he was hard and hollow,
a little boy mummy.
(Ibid., p. 77)

Última estrofe

Inside of his head
were no candy or prizes,
just a few stray beetles
of various sizes.
(Ibid., p. 87)

Estrofe 9

One dark, gloomy day,
from out of the fog,
appeared a little white mummy dog.
(Ibid., p. 82)

Estrofe 12

The park was empty
except for a squirrel,
and a birthday party for a Mexican girl.
(Ibid., p. 85)

Apesar de claramente haver uma preocupação rítmica, a construção das estrofes e o posicionamento das rimas apresentam-se de forma tão pouco rígida que os versos tendem ao prosaico, sendo que algumas histórias que, embora estejam versificadas, não apresentam rima alguma, como por exemplo, histórias menores como “Stick Boy’s Festive Season”:



Stick Boy noticed that his Christmas tree looked healthier
than he did.

(Ibid. p. 72-73)

Como um exemplo dessa tendência, observamos que, embora em sua maioria, as histórias sejam narradas em terceira pessoa, por um narrador onisciente, em algumas delas, há uma voz narrativa em primeira pessoa que se faz presente, ora no singular (um eu), ora no plural (um nós). Nos casos em que isso ocorre, o narrador geralmente se coloca como alguém que conhece o personagem. Por exemplo, em “Roy, the Toxic Boy”, o narrador surge como uma primeira pessoa do plural. Como podemos verificar no trecho “Those of us who knew him / – his friends – / we called him Roy.” (BURTON, 1997, p. 63), o narrador não só se coloca como alguém que conhece o personagem, mas como seu amigo. É também alguém que

esteve presente no momento de sua morte e sentiu sua perda (“As Roy’s soul left his body, / we all said a silent prayer.”, Ibid. p. 69).

Observamos a presença desse narrador de primeira pessoa em cinco outras histórias, mas nesses casos como uma primeira pessoa do singular. Dentre elas, destacamos “Stain Boy”. No trecho “But to me he’s quite special, / and Stain Boy is his name.” (Ibid. p. 26), é possível observar que o narrador também se coloca como um indivíduo que conhece o personagem e se mostra muito compreensivo quanto a sua situação de estrangeiro. O narrador chega, inclusive, a demonstrar ter acesso a alguns sentimentos do personagem (“Sometimes I know it bothers him, / that he can’t run or swim or fly”, Ibid. p. 27). Outra história em que esse narrador compreensivo se faz presente é “The Girl with Many Eyes”, em que o narrador relata a ocasião em que conheceu a personagem. As outras três histórias em que esse narrador se faz presente são: “Staring Girl”, “The Girl Who Turned into a Bed” e “Sue”.

Ao pensarmos nessa distinção, entre uma primeira pessoa ora no plural, ora no singular, é possível interpretarmos que, um narrador na forma de uma primeira pessoa, mas do plural, estaria em uma perspectiva mais distanciada, como se observasse tudo à margem, marcando aí uma proximidade com o personagem que, no entanto, não é apenas desse narrador em particular, é nossa (portanto, talvez também do leitor).

Já a mudança de um narrador de terceira para o de primeira pessoa do singular explicita uma diferença que não chega a afetar o lugar do narrador como organizador das histórias (como narrador onisciente), mas chama a atenção para a proximidade que esse narrador tem em relação ao narrado. Nesse sentido, talvez pudéssemos pensar que se trata, aqui, da explicitação de um olhar que não constrói esses personagens como meras bestialidades. Não se trataria, portanto, de compor um bestiário, no sentido tradicional de coleção de monstruosidades, o que nos remeteria à dimensão espetacular que esses indivíduos bizarros alcançam nas mais variadas formas de espetáculos de horror, sempre cruelmente exploradas por um apresentador ou dono de circo. Ao contrário, o que essas variações na voz do narrador parecem explicitar é justamente uma intimidade com esses personagens,

um pertencimento a esse mesmo mundo. Em última análise, cada um desses personagens seria não uma curiosidade, mas sim, apenas mais “um de nós”. De perto, temos todos esses traços de monstruosidade, somos todos dignos desse pequeno show de horrores.

No limite, é possível interpretar essa voz como a do próprio autor-criador, que se faz presente ali para demonstrar simpatia para com suas criaturas. A partir de uma perspectiva Gótica, isso remeteria à questão do homem construído presente em *Frankenstein* e *O Médico e o Monstro*, por exemplo, presentes também em *Edward Mãos de Tesoura* (1990). Enquanto que os criadores, nas obras literárias, rejeitam sua criatura, o criador de Edward demonstra grande afeto para por ela. Como no caso do personagem de Vincent Price, Burton deixaria transparecer ali seu carinho por essas criaturas, rejeitadas pelos que as cercam, inclusive seus pais, obrigadas a viverem em um mundo que não está preparado para elas.

A única história narrada em primeira pessoa é “Jimmy, the Hideous Penguin Boy”. No entanto, os versos estão entre aspas, em forma de citação, como se o narrador preferisse dar voz ao personagem, abrir o espaço das aspas para mostrar que ele também tem voz, ao invés de simplesmente assumir a voz do personagem. Em vista do que discutimos acima, essa história parece marcar o limite da proximidade que as outras constroem. Somos “como” esses personagens, que também têm voz própria, partilhamos da mesma condição, mas não somos eles.

Conforme demonstraremos adiante, os personagens literários, assim como os personagens filmográficos criados por Burton, carregam fisicamente a marca de sua condição de estrangeiro (de estranheza, de não pertencimento, de deslocamento), o que acaba por gerar rejeição por parte dos que o cercam: amigos, parentes e, principalmente, os pais. Essas marcas mais uma vez são destacadas, colocadas de forma extrema, ou seja, caricatural. Sua condição de estrangeiro, de *outsider*, é amplificada ao ponto de ser expressa em seu corpo, como em *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A Noiva Cadáver* (2005).

A expressão visual ganha ainda mais importância nas histórias de *Oyster Boy*, não apenas porque cada uma é acompanhada de, pelo menos, uma ilustração,

mas também porque elas foram criadas a partir das gravuras. Estilisticamente, Ron Magliozzi afirma que as gravuras são fruto tanto da absorção do que ele chama de “low culture”, quanto da influência do movimento *Pop Surrealism*, também conhecido como “Lowbrow Art”⁸. Ainda segundo Magliozzi:

Pop Surrealism took root in Southern California in the late 1960s when a diverse, loose-kit group of illustrators and painters turned away from dominant traditions of abstract and conceptual art in favor of representational forms of expression. Inspired by the most accessible and amusing kinds of “lowbrow” popular culture – custom cars, tattoo art, pinups, comics, toys, monster and sci-fi movies, animation and alternative music – painters such as Robert Williams laid the foundation for a new kind of contemporary art that was an alternative to the usual museum fare. This was the delightfully lurid ethos that Burton had begun exploring on his own as an adolescent and much that is distinctive in his films and personal projects, and easily recognized in his paintings. (MAGLIOZZI; HE, 2010, p. 13).

Como exemplo disso, Magliozzi cita os rios de chocolate de *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), os jorros de sangue de *Sweeney Todd* (2007), as ilustrações de *Oyster Boy* (1997) e os gráficos da animação para internet *Stainboy* (2000) (Ibid. p. 13).

Para investigar em que medida os personagens filmográficos se aproximam ou se distanciam dos personagens literários, realizamos uma leitura das histórias do livro, ressaltando individualmente tais características. Para fins de organização, seguimos a ordem das histórias, conforme apresentadas no livro.

“Stick Boy and Match Girl in Love”⁹

A primeira história que abre o conjunto de 23 que compõem o livro, transcrita na íntegra na página 46 deste trabalho, já antecipa o tom que irá preponderar ao longo do livro. “Stick Boy and Match Girl in Love” conta a história de amor entre um

⁸ O *Pop Surrealism*, ou “*Lowbrow Art*”, teve origem em Los Angeles, na Califórnia, no final da década de 60. Magliozzi o descreve mais como um *Zeitgeist* (“o espírito de uma época”) do que um movimento em si. De acordo com Christopher Knight (“The New Pop is Everywhere You Look”, *LA Times*, 24 de Dezembro, 2006), o movimento representa “o espírito do século 21”. São considerados fundadores do movimento os cartunistas Robert Williams e Gary Panter que, juntamente com outros pintores e ilustradores, se voltaram contra as tradições dominantes da arte abstrata e conceitual em favor de formas representacionais de expressão. O termo “lowbrow” foi cunhado por Robert Williams, em oposição a “highbrow”, termo sinônimo de “intelectual” e “acadêmico”. (MAGLIOZZI, 2010. p. 13 e 15).

⁹ Todas as 23 histórias do livro encontram-se disponíveis online no site <http://homepage.eircom.net/~sebulbac/burton/home.html>. Acessado em 05 de Novembro de 2012.

menino com corpo de palito e uma garota que é um palito de fósforo. Narrado em terceira pessoa, descobrimos que Stick Boy é apaixonado por Match Girl, mas o narrador questiona se poderia haver uma chama entre aquelas figuras tão opostas, um inflamável e o outro, combustível, e, de forma irreverente, afirma que sim, e literalmente. O tom levemente cômico anuncia o humor sarcástico que permeará o livro, com jogos de palavras e duplas interpretações.

Conforme discutido anteriormente, esta história é composta por apenas duas estrofes de quatro versos cada, com rimas nos versos pares (ABCB/DEFE). Embora a primeira estrofe apresente versos de cinco sílabas métricas, a segunda estrofe é irregular, com versos de quatro a sete sílabas. O ritmo é impresso basicamente pelo uso de, na maioria, monossílabos, com poucos dissílabos e apenas duas palavras com mais de 3 sílabas (“figure” e “literally”, ambas no terceiro verso da primeira e segunda estrofes, respectivamente).

Com a primeira estrofe repetindo em seus versos uma estrutura que tem o personagem Stick Boy como sujeito (“Stick Boy liked...” / “He liked...” / “He thought...”), temos a personagem Match Girl retratada a partir da perspectiva de Stick Boy, em um movimento que provê um destaque a ambos os protagonistas da história.

Mesmo curta, a história de amor dessas duas figuras já traz em si algumas características do estilo burtoniano que delineamos a partir da filmografia. Ambos os personagens carregam em seu corpo traços físicos de sua condição de *outsider*, ou seja, ambos não são os ditos normais. Inicialmente, tem-se a impressão de que isso não se colocará de fato enquanto questão. No entanto, isso se coloca na impossibilidade do amor dos dois. Devido à sua condição, eles não podem ser relacionar, pois, invariavelmente, um ateará fogo ao outro. No limite, esta também é uma representação caricatural do amor impossível, levada ao extremo: dois indivíduos essencialmente opostos, ao tentarem se relacionar, podem levar um à destruição do outro.

As duas ilustrações presentes na história, uma lado a lado com cada uma das estrofes, trabalham no sentido de representar visualmente ambos os

personagens. É possível observar que tanto as ilustrações quanto as estrofes cumprem funções semelhantes: a primeira estrofe apresenta os personagens e prenuncia a relação entre eles, enquanto a segunda estrofe anuncia o destino dessa relação fadada ao fracasso; e a primeira ilustração mostra ambos os personagens, enquanto a segunda mostra Stick Boy em chamas.



Figura 3. Primeira e segunda ilustrações de “Stick Boy and Match Girl in Love”, respectivamente.

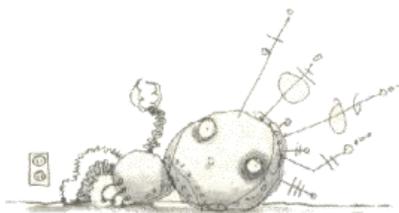
Entretanto, é possível observar que as gravuras não ilustram meramente o texto, mas, conforme mencionado anteriormente, acrescentam dados à narrativa. A partir da segunda ilustração, por exemplo, é possível verificarmos a reação de Match Girl à situação, dado que os elementos textuais não nos fornecem. A presença das gravuras provê toda uma nova dimensão à caracterização dos personagens, mostrando que seus nomes não são meramente metafóricos, mas que estes personagens são, de fato, palito e fósforo, literalmente, colocando-os, portanto, enquanto causadores de estranhamento, pelo menos para o leitor.

“Robot Boy”¹⁰

“Robot Boy” é a segunda história do livro, consideravelmente mais longa que a anterior, composta de 41 versos e três figuras. Aqui, verificamos uma irregularidade na organização das estrofes, que não se apresentam enquanto

¹⁰ Algumas traduções de Suzuki não foram reproduzidas na íntegra no texto por serem demasiadamente grandes. Entretanto, elas podem ser encontradas reproduzidas integralmente no Apêndice B deste trabalho.

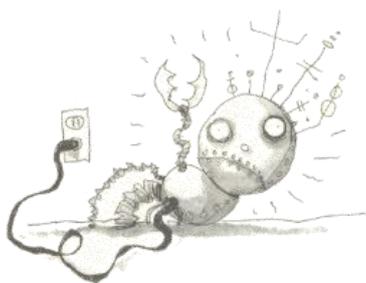
marcadamente divididas, com números iguais de versos. Nesta história, a organização diagramática segue um padrão, a saber: nas páginas pares, à esquerda, há imagens, enquanto que nas páginas ímpares, à direita, temos o texto. Na página 5, verificamos um primeiro bloco de 14 versos, sem divisão em estrofes:



Mr. and Mrs. Smith had a wonderful life.	1
They were a normal, happy husband and wife.	2
One day they got news that made Mr. Smith glad.	3
Mrs. Smith would be a mom	4
which would make him the dad!	5
But something was wrong with their bundle of joy.	6
It wasn't human at all,	7
it was a robot boy!	8
He wasn't warm and cuddly	9
and he didn't have skin.	10
Instead there was a cold, thin layer of tin.	11
There were wires and tubes sticking out of his head.	12
He just lay there and stared,	13
not living or dead.	14

(BURTON, 1997, p. 5)

Já na página 7, é possível observar uma divisão em três estrofes, conforme reproduzido a seguir:



The only time he seemed alive at all	15
was with a long extension cord	16
plugged into the wall.	17
Mr. Smith yelled at the doctor,	18
“What have you done to my boy?”	19
He's not flesh and blood,	20
he's aluminum alloy!”	21
The doctor said gently,	22
“What I'm going to say	23
will sound pretty wild.	24
But you're not the father	25
of this strange-looking child.	26
You see, there still is some question	27
about the child's gender,	28
but we think that its father	29
is a microwave blender.”	30

(Ibid. p. 7)

Em ambas as páginas, verificamos que não há uma regularidade na divisão das estrofes, inexistente na primeira página da história e irregular na segunda página, sendo que a primeira estrofe apresenta três versos, a segunda contém quatro versos e a terceira, nove versos. Essa irregularidade se reflete também no padrão de rimas que, por vezes, estão presentes em versos subsequentes (versos 1

e 2, 10 e 11, 28 a 30, por exemplo) e, por vezes, em versos intercalados (versos 3 e 5, 6 e 8, 15 e 17, dentre outros).

A história narra o nascimento e o destino do personagem que lhe empresta o nome, desde o momento em que os pais tiveram notícias de que Mrs. Smith estava grávida, conforme os versos 3-5, transcritos anteriormente. Acompanhamos sua chegada ao mundo e a reação dos pais quanto à condição do filho. Embora, nesta história, o destino do protagonista não seja a morte, sabemos a partir dos quatro últimos versos que

And Robot Boy
grew to be a young man.

Though he was often mistaken
for a garbage can.

(Ibid. p. 9)

Ou seja, de certo modo, Robot Boy foi renegado a certa forma de exílio, pois é confundido com uma lata de lixo, geralmente mantida em um canto, em uma posição à margem, onde as pessoas só vão quando querem eliminar algum dejetivo. A partir da terceira figura, é possível observar que a “tampa” da cabeça de Robot Boy está aberta e o lixo é jogado dentro da cabeça do personagem. Ao longo da história percebemos que, dada sua condição, o pequeno Robot Boy não interage com o mundo à sua volta, “He just lay there and stared, / not living or dead.” (Ibid. p. 7), e o único momento em que parece vivo é quando está plugado na tomada. Ou seja, na perspectiva dos pais e daqueles outros que o cercam, uma criança que não interage seria como lixo, não tendo utilidade. Robot Boy é, portanto, condenado a uma forma de exílio na medida em que, por ser diferente, não é aceito pelos pais e estes não podendo se desfazer do filho, deixam-no à margem juntamente com aquilo que não querem mais.

A condição do menino é explicada pelo médico como um ato de infidelidade da mãe. No entanto, observamos que o personagem da Mrs. Smith não tem voz na história, apenas o pai e o médico, não podendo se defender ou admitir sua culpa. Entretanto, a partir do verso

The Smith's lives were now filled
with misery and strife.
Mrs. Smith hated her husband,
and he hated his wife.
(Ibid. p. 9)

temos acesso a seus sentimentos em relação à desconfiança do marido: ódio, não vergonha. Portanto, não temos certeza de se Robot Boy é fruto de uma indiscrição da mãe ou se, de fato, é filho do Mr. Smith. Sendo assim, é possível que a condição do menino seja mesmo uma mutação aleatória, nascido de pais ditos “normais”, como são o Oyster Boy, Mummy Boy e outros personagens que veremos adiante.

Ironicamente, enquanto que as duas primeiras gravuras ilustram Robot Boy inerte e caído no chão, a terceira, que o mostra servindo como lata de lixo, ilustra-o ereto. Ou seja, no momento em que é renegado à margem por não interagir, é quando parece estar mais vivo.

“Staring Girl”

A personagem Staring Girl, por outro lado, parece receber um tratamento diferenciado. Protagonista de terceira história do livro, ela carrega em si um traço diferencial, grandes olhos arregalados, que olham fixamente. Nas figuras, é possível observar, inclusive, linhas pontilhadas que partem dos olhos da personagem em direção ao alvo de seu olhar. Personagem também dos web-vídeos da série *Stain Boy*, seu olhar vem acompanhado por um som que muito lembra as aparições de extraterrestres em filmes de ficção científica e até mesmo em *Marte Ataca!* (1996).

A história apresenta apenas 11 versos, divididos de modo irregular. A primeira estrofe é composta por quatro versos, rimando nos versos pares, sendo que o segundo verso apresenta uma rima interna (“there” e “stare”). Do quinto verso em diante, vemos uma variação na divisão, sendo que alguns versos se apresentam isolados, enquanto outros estão aos pares, intercalando-se com as imagens, a exemplo também do que observamos em “The Melancholy Death of Oyster Boy”, conforme já mencionado. A pontuação do quinto verso sugere uma continuidade para o sexto verso, mas este se inicia em caixa alta. Interessante notar que, embora os versos de 5 a 8 aparentemente não pertençam a uma mesma estrofe, eles rimam nos versos pares (6 e 8), como ocorre na primeira estrofe. Nos três últimos versos,

temos a rima nos versos ímpares (9 e 11). A repetição do sintagma “She’s stare...” em três versos consecutivos trabalha no sentido de voltar o foco para a personagem e sua habilidade singular.



I once knew a girl
who would just stand there and stare.
At anyone or anything,
she seemed not to care



She'd stare at the ground,



She'd stare at the sky.



She'd stare at you for hours,
and you'd never know why.



But after winning the local staring contest,



she finally gave her eyes
a well-deserved rest.
(Ibid. p. 10-21)

Neste período em que acompanhamos a personagem, temos notícia desse hábito/habilidade da personagem, que encara fixamente pessoas, objetos, até mesmo o céu, por horas ininterruptamente, sem que se saiba o motivo. No entanto, não encontramos aqui um personagem que sofre rejeição dos demais. Sabemos inclusive de que há outros como ela, pois há um concurso em que ela foi vencedora. Na figura que ilustra esse momento do texto, é possível observar que as crianças que obtiveram a segunda e terceira posições têm os olhos muito semelhantes aos dela. Entretanto, é possível notar também que sua condição lhe causa algum tipo de desconforto, pois, no final da história, temos notícia de que Staring Girl finalmente deu a seus olhos o merecido descanso. Interessante notar que são seus olhos que, de fato, merecem um descanso, o instrumento de sua habilidade, não a personagem. Como é possível observar a partir da figura, os olhos estão na piscina ou embaixo do guarda-sol, ambos tomando algo em uma taça, enquanto a

personagem se mantém distanciada, não participando daquilo. Também, de certa forma, a personagem não está integrada ao que se passa, mantendo-se à margem.

Um narrador em primeira pessoa se faz presente nesta história, colocando-se como alguém que conhece a personagem, mas sem demonstrar nenhum tipo de sentimento para com ela, nem de simpatia, nem antipatia. Entretanto, é interessante observar que, nesta história, temos uma aproximação com o leitor nos versos “She'd stare at you for hours, / and you'd never know why”.

Conforme ilustrado, a figura, que está na página imediatamente anterior a esses versos, mostra a personagem voltada para o leitor, como se o encarando diretamente. Esse tipo de abordagem, de diálogo direto com o leitor, tem o efeito de aproximação, como se estivéssemos presentes naquele mundo da personagem, ou como se ela estivesse presente no nosso, e como se esse universo próprio não estivesse assim tão distante de nós.

“The Boy with Nails in his Eyes”

“The Boy with Nails in his Eyes” é uma história de apenas quatro versos, em uma estrofe única, com rimas nos versos pares e versos de tamanho variando entre 5 e 8 sílabas métricas. A estrofe narra a história de um menino que, conforme indica o título, tem dois pregos enfiados, um em cada olho, e que monta uma árvore de natal. A quebra de expectativa é gerada pela duplicidade de sentido do verso “It looked pretty strange”, que poderia se referir à árvore, mas na verdade refere-se à situação em geral, pois, na sequência, temos o verso “because he couldn't really see.” (Ibid. p. 23). Sem mencionar a contradição de algo “look strange” para alguém que é cego.



The Boy with Nails in his Eyes
put up his aluminium tree.
It looked pretty strange
because he couldn't really see.
(Ibid. p. 22-23)

A gravura aqui também nos fornece elementos para além do texto. Como é possível notar a partir dela, a árvore do menino é de alumínio, não uma árvore natural. Não temos notícia a partir da história de como ele acabou com pregos em seus olhos, mas, ao que tudo indica, não foi de causas naturais, ou seja, não nasceu assim, como é o caso de Robot Boy, por exemplo. Entretanto, observamos sua relação próxima com objetos metálicos, não apenas pela escolha do tipo de árvore, metálica em vez de natural, mas porque também observamos, a partir da figura, que o garoto mantém um martelo em sua mão direita durante a montagem da árvore, o que, a princípio, não requer o uso de tal instrumento.

É possível observar também que sua condição não se coloca como empecilho para o menino. A partir da imagem, vemos que os olhos do menino, com os pregos encravados, ainda sangram. No entanto, não temos notícias de que sente dor ou algo do gênero. Apesar da cegueira, ele se dispõe a montar uma árvore e, ao que tudo indica, celebrar a festividade do natal.

“The Girl With Many Eyes”

Narrando o encontro inusitado entre um narrador em primeira pessoa com uma personagem, sem nome, que tem muitos olhos, esta história se apresenta em quatro estrofes regulares de quatro versos que variam entre 5 e 8 sílabas métricas. Interessante notar que as rimas, que se dão sempre nos versos pares, são feitas com palavras referentes à característica da menina que gera o estranhamento, ou seja, os olhos, por exemplo, “eyes”, “glasses”, “cries”, ou a alguma reação por parte do narrador, como “surprise”, ou “shocking”.



One day in the park
I had quite a surprise.
I met a girl
who had many eyes.

She was really quite pretty
(and also quite shocking!)
and I noticed she had a mouth,
so we ended up talking.

We talked about flowers,
and her poetry classes,
and the problems she'd have
if she ever wore glasses.

It's great to know a girl
who has so many eyes,
but you really get wet
when she breaks down and cries.

(Ibid. p. 24-25)

Diferentemente do narrador de “Staring Girl”, o narrador desta história se coloca como alguém que não apenas conhece a personagem, mas interage e simpatiza com ela, colocando-se como um amigo, que gosta muito de conhecê-la (“It’s great to know a girl / who has so many eyes”, Ibid. p. 25). A única gravura nesta história mostra a menina e outra figura, de costas, à sombra, com pontos de interrogação sobre a cabeça mostrando suas inúmeras dúvidas. É possível interpretar essa figura como sendo o próprio narrador que, como vemos a partir dos versos, levanta uma série de questões. Podemos observar também que, enquanto o outro personagem se mantém à sombra, a menina, que é tida como o elemento diferente, é cheia de cor e vida e está, inclusive, sorrindo.

No entanto, embora a menina, pelo menos a partir dos elementos visuais, pareça feliz, converse sobre assuntos variados, frequente aulas de poesia, notamos a partir do último verso que ela “breaks down and cries.” Ou seja, não é uma condição, é um fato, há momentos em que ela não aguenta mais e chora. A partir disso, podemos pensar que sua condição lhe causa também algum sofrimento, muito embora ela mantenha certo grau de aparências.

“Stain Boy”

Nesta história, Burton recupera um personagem que já havia ganhado vida em outra forma de mídia: o pequeno super-herói Stain Boy. No livro, o pequeno

herói protagoniza duas histórias: “Stain Boy” e “Stain Boy’s Special Christmas”. Em nosso primeiro contato com o personagem, na primeira história, nós o encontramos em um momento em que sua condição e seus conflitos já estão estabelecidos. O narrador, já mencionado anteriormente, é quem faz a apresentação do personagem. Stain Boy é um super-herói ainda na infância, que tem o “poder” de deixar uma mancha gordurosa por onde quer que passe. A partir da única imagem que acompanha a história, observamos que seu traje é composto por uma capa e a letra “S” estampada no peito. A semelhança visual com o homem de aço não é coincidência. Burton afirma que a ideia para a criação do personagem veio do fracasso da experiência com a produção do novo filme Super-Homem, já mencionada no capítulo anterior (BURTON; SALISBURY, p. 158).

O garoto, descrito como o mais estranho dos super-heróis, não é como os outros, uma vez que não possui um superpoder capaz de salvar o mundo. Pelo menos, não de modo convencional. Estrangeiro dentro de sua própria classe de super-herói, o garoto não possui as características que o fariam cumprir seu papel social, ou seja, salvar cidades e vidas. Sua única habilidade causa apenas destruição, representada aqui pela sujeira física, dor e sofrimento para o próprio herói, como quando arruína o uniforme novo que ganhou de Natal, por exemplo.

A história é composta de quatro estrofes e uma única ilustração está presente à margem, no canto inferior direito da página, como que representando também o isolamento do personagem. Nos três primeiros versos, temos uma descrição do poder do pequeno herói e a problematização de sua condição de *outsider*. É na comparação com outros super-heróis como Super-Homem e Batman, que temos a representação de sua condição de estrangeiro. Trata-se, na verdade, de uma condição de deslocamento, de estrangeiro dentro de sua própria classe, que é a dos super-heróis, não a dos meninos: não há menções nem comparações com outras crianças ou pessoas, apenas super-heróis. É só no último verso que vemos seu conflito interno causado por sua condição física. Na mesma linha da história anterior, as quatro estrofes de “Stain Boy” também são regulares, de quatro versos cada, variando entre 6 e 8 sílabas métricas. As rimas também se encontram nos versos pares.

Of all the super heroes,
the strangest one by far,
doesn't have a special power,
or drive a fancy car.

next to Superman and batman,
I guess he must seem tame.
But to me he is quite special,
and Stain Boy is his name.

He can't fly around tall buildings,
or outrun a speeding train,
the only talent he seems to have
is to leave a nasty stain.

Sometimes I know it bothers him,
that he can't run or swim or fly,
and because of this one ability,
his dry cleaning bill is sky-high.



(Ibid. p. 27)

É possível notar uma inquietação por parte do personagem, representado pelo fato de não conseguir fazer coisas do cotidiano, como correr, nadar e até mesmo voar, como seria típico de um super-herói. O motivo de seu sofrimento é demonstrado no último verso, embora o caráter prático da afirmação seja um tanto extremo e produza um efeito cômico. Vemos nesse mesmo extremismo a amplificação do conflito interno do personagem, de seu sentimento de não pertencimento àquele ambiente em que vive.

Na série de animações virtuais criadas a partir desse personagem, no entanto, Stain Boy ganha uma nova perspectiva. Trabalhando ao lado da polícia de Burbank, a cada episódio o pequeno herói captura um vilão que representa riscos ao pacato subúrbio. Interessante notar que os vilões da série são alguns dos personagens do livro, como Staring Girl e Roy, the Toxic Boy, por exemplo. Aqui, o poder do herói é usado indiretamente para neutralizar o vilão. Na maioria dos casos, o excesso de mancha gordurosa acaba por derrubar algum objeto e nocautear o inimigo. O vilão é então levado à delegacia de Burbank para ser detido, muito embora, após o confronto com o herói, o vilão esteja em tal estado de destruição que mais parece estar morto. Nessa série, portanto, à diferença do que ocorre no livro, Stain Boy não tem problemas com sua condição de super-herói.

“The Melancholy Death of Oyster Boy”

O sentimento de inadequação também é explorado na história que empresta o nome ao livro. “The Melancholy Death of Oyster Boy” é a mais longa do livro, com cerca de 90 versos, divididos em 24 estrofes que variam em número de versos e na posição das rimas, conforme já mencionado na página 47 deste trabalho, quebrando uma tendência que podemos verificar em várias histórias do livro, i.e., rimar nos versos pares em estrofes de quatro versos. As 20 ilustrações que estão presente se assemelham a *storyboards* que mostram cenas da vida dos personagens que fazem parte da narrativa: o pequeno Oyster Boy e seus pais. A diagramação do livro exhibe, na maioria das páginas, as imagens nas páginas pares e, alinhados às imagens, os versos aparecem nas páginas ímpares. As imagens, portanto, antecipam o conteúdo dos versos, como cenas de um filme de cinema mudo. Essa sequência de cenas também proporciona um efeito muito próprio do cinema: a edição ou, mais propriamente, a montagem. Tal efeito pode ser observado nos cortes entre as cenas, em que há uma mudança de enfoque de uma imagem para a outra. Como exemplo disso temos as primeiras imagens, em que vemos as dunas, a igreja e a Ilha de Capri, à medida que o texto narra o início do casamento dos pais, conforme reproduzido na página 47 deste trabalho; bem como as imagens finais, em que podemos observar um *zoom-out* a partir do túmulo do menino, conforme os pais se afastam e voltam para casa.



They burried him quickly in the sand by the sea
-sighed a prayer, wept a tear-
and they were back home by three.

A cross of greay driftwood marked Oyster Boy's grave.
Words writ in the sand
promised Jesus would save.



But his memory was lost with one high-tide wave.
(Ibid. p. 46-49)

A história relata a sequência de eventos na vida do menino desde o nascimento até a morte. O menino, Sam, é também chamado de Oyster Boy, devido ao formato de ostra de sua cabeça. A justificativa dessa sua condição é o fato de que a mãe desejou um filho durante um jantar em que o prato principal era composto de frutos do mar. A rejeição por parte dos pais, explícita nas narrativas deste livro, já se dá desde o momento do nascimento, descrito como “unnatural birth”, “canker” e “blight”. Eles chegam inclusive a reclamar com o médico, que não parece intrigado com a situação.

É interessante notar que, aqui, a ênfase na caracterização do personagem que dá nome à história é construído a partir da relação conflituosa com os pais, representados nas imagens sem rosto e sempre nas sombras. Nos versos não temos uma única descrição dos sentimentos do menino. Sabemos através dos versos que ele não é rejeitado apenas pelos pais, mas também pelas outras crianças, como os quadrigêmeos Thompson. No momento em que está prestes a matar o filho, o pai pergunta diretamente:

“Son, are you happy? I don't mean to pry,
but do you dream of Heaven?
Have you ever wanted to die?”
(Ibid. p. 43)

O filho, por sua vez, não oferece resposta alguma ao pai, não tem voz nem mesmo diante da morte. Em momento algum do texto, portanto, sabemos quais são os pensamentos e os sentimentos do menino. No entanto, se observarmos as imagens que imediatamente ao lado dos versos, podemos fazer algumas inferências quanto aos seus sentimentos através de suas expressões faciais. Como exemplo, temos a primeira imagem da página 44 da versão original.



Sam blinked his eye twice.
but made no reply.
Dad fingered his knife and loosened his tie.
(Ibid. p. 44-45)

Embora Oyster Boy não diga uma palavra sequer em resposta ao pai, a imagem nos mostra um menino que, diante da cena de morte, ao invés de parecer aterrorizado, ensaia um sorriso. Esse sorriso do menino pode ser interpretado como uma resposta afirmativa à pergunta do pai, como condescendente. No entanto, também podemos entender esse sorriso como ingênuo, o sorriso de alguém que, talvez sem compreender melhor a situação, confia naquela figura que é o seu pai, que, portanto deveria protegê-lo, e não acredita que aquele homem seria capaz de lhe causar algum mal.

Em um momento anterior, quando Sam é deixado na chuva e observa a água descer pelo bueiro, não temos no texto nenhuma descrição de seus sentimentos naquele momento ou quais seriam seus pensamentos enquanto observa a água se esvair. Por outro lado, na estrofe seguinte, essa imagem da água que se esvai parece retornar, ao tomarmos conhecimento dos sentimentos da mãe, na forma do choro que dá vazão à sua raiva e frustração ao dar murros no painel do carro.



One spring afternoon,
Sam was left in the rain.
At the southwestern corner of Seaview and Main,
he watched the rain water as it swirled
down the drain.
(Ibid. p. 38-39)

No entanto, se observarmos a imagem que acompanha esta estrofe, podemos perceber, através de sua linguagem corporal, um sentimento de tristeza e

melancolia em sua figura solitária, sentada na chuva, de ombros caídos e com as mãos sustentando a cabeça em formato de ostra. Portanto, a partir disso, começamos a ter indícios de que ele não é de todo ignorante de sua condição, de que sua condição lhe causa algum tipo de sofrimento, ou pelo menos que a rejeição por parte dos pais o leva a pensar a esse respeito com certa melancolia.

Nesse sentido, embora o personagem não tenha voz no espaço dos versos, as imagens não calam seus pensamentos e sentimentos. É como se, nessas ilustrações, o personagem ganhasse a “voz” que não tem na narrativa, e falasse através de suas expressões faciais e corporais. Esta seria, então, uma voz que diz sem dizer, mesmo quando o personagem se cala.

Assim como nos filmes que dirige e nas gravuras de sua autoria, Burton faz uso aqui dessa linguagem visual para trazer à tona os conflitos internos dos personagens, através de um procedimento caricatural que carrega esse traço de sua personalidade de forma intensa, chegando ao ponto de expressá-lo fisicamente.

Portanto, pensar a relação entre os elementos imagéticos nesta obra se mostra relevante na medida em que são indissociáveis dos elementos textuais. Não apenas ilustram o texto, mas acrescentam fatores à narrativa, tornando-se indispensáveis, executando a função das imagens conforme no gênero do *picture book* moderno, que descrevemos anteriormente.

Sabemos que, por sua condição física, Sam não é aceito por aqueles que o cercam e assume, portanto, um *status* de estrangeiro. Ao contrário de outros personagens burtonianos, essa condição não é consequência do sentimento de não-pertencimento. Na verdade, não sabemos se esse sentimento existe ou não, pois temos acesso apenas à perspectiva dos pais. Estes, por sua vez, estão em uma situação de conflito, de dificuldade de se relacionarem um com o outro, que se reflete em problemas de disfunção sexual. Segundo a mãe, a causa do problema seria o menino, mas este poderia ser também a solução. Portanto, o mero exílio do personagem não seria o suficiente. É necessário que ele morra e dele seja feito o remédio para o problema do pai.

Nesse caso, é interessante refletir a respeito do título da história. A morte de Oyster Boy é descrita como “melancólica”. Sublinhe-se aqui: é a morte de Oyster Boy que é melancólica, não o menino em si. Conforme já mencionamos, não sabemos dos sentimentos de Sam através da narrativa. Os pais, ao enterrar rapidamente os restos mortais do filho, “sighed a prayer, wept a tear” (Ibid. p. 47), e voltam cedo para casa. Naquela mesma noite, tendo resolvido a questão sexual (que se impõe como grande problema e, portanto, questão maior do que o assassinato do menino), já pensavam em ter outro filho.

“Voodoo Girl”

“Voodoo Girl”, por sua vez, parece manter uma tendência de aprofundamento maior na melancolia iniciada com “The Girl with Many Eyes”, em que os personagens parecem mostrar que, de fato, sua condição de alguma forma os impedem de se relacionar com o mundo. A personagem Voodoo Girl mostra isso de forma muito prática, os muitos alfinetes que tem espetado pelo corpo, estando a maioria em seu coração, impedem-na de se aproximar dos outros ou, do contrário, os alfinetes penetram ainda mais fundo.

A história é composta de quatro estrofes, sendo as três primeiras de quatro versos, rimando nos versos pares, e apenas a última com cinco, rimando no segundo e quinto versos. O esquema métrico é variável, desde quatro a nove sílabas métricas.



Her skin is white cloth,
and she's all sewn apart
and she has many colored pins
sticking out of her heart.

She has a beautiful set
of hypno-disk eyes
the ones that uses
to hypnotize guys.

She has many different zombies
who are deeply in her trance.
She even has a zombie
who was originally from France.



But she knows she has a curse on her,
a curse she cannot win.
For if someone gets
too close to her,

the pins stick farther in.



(Ibid. p. 50-53)

A partir da observação da última imagem, verificamos que os alfinetes espetam especialmente o coração da personagem, o que pode ser interpretado como sendo o ato de amar que cause mais sofrimento à personagem. Os alfinetes de Voodoo Girl se assemelham às mãos de Tesoura de Edward, que acabavam ferindo quem se aproximasse dele. Portanto, como Edward, Voodoo Girl também traz marcada em seu corpo sua dificuldade de se relacionar com aqueles à sua volta.

A quarta estrofe mostra o quanto isso causa sofrimento à personagem, chamando sua condição de “curse”, sendo esta “maldição” algo que ela não pode vencer, ou seja, a personagem luta contra isso, mas falha. Os olhos da personagem são discos hipnóticos que atraem os rapazes transformando-os em zumbis que a seguem como que em transe, tornando sua maldição tanto pior, pois atrai tantos seguidores, mas não pode se relacionar com nenhum deles.

Os elementos visuais também nos mostram costuras no corpo da personagem, remetendo a um tema recorrente na obra filmográfica de Burton, conforme já mencionamos, como as personagens da Mulher-gato, Sally e Emily, do sentimento de não ser completamente um todo, mas pedaços presos apenas por costuras, que podem se soltar facilmente. Novamente, não temos pistas disso

observando apenas o texto. É justamente a partir de uma observação da imagem, em conjunto com o conflito apresentado pelos versos, é que temos uma real dimensão da problemática da personagem.

“Stain Boy’s Special Christmas”

“Stain Boy’s Special Christmas” traz novamente o personagem Stain Boy e é composta de duas estrofes, sendo a primeira de três versos e a segunda de quatro. Como ocorre em “The Melancholy Death of Oyster Boy”, a segunda estrofe está intercalada com uma imagem, que a divide pela metade, reforçando a importância das imagens e entrelaçando figura e texto, de modo a formar uma unidade.

O efeito criado pela sequência das imagens imediatamente anteriores aos versos muito se assemelha ao que vimos em “The Melancholy Death of Oyster Boy”. As três imagens expostas logo acima dos conjuntos de versos antecipam o evento narrado pelo texto. A alternância do enfoque em cada imagem também lembra o processo de montagem do cinema, conforme mencionado anteriormente.



For Christmas, Stain Boy got a new uniform.
It was clean and well pressed,
comfy and warm.



But in few short minutes,
(no longer than ten)



those wet, greasy stains
started forming again.
(Ibid. p. 54-57)

Tendo como pano de fundo a festividade do Natal, a história traz mais uma vez o personagem Stain Boy e narra o momento em que recebe seu presente: um novo uniforme de super-herói, limpo e confortável. No entanto, em poucos instantes, este é arruinado pelas manchas gordurosas que seu corpo exala.

É interessante notar a importância das imagens para a construção da leitura. No texto em si, não temos referência aos sentimentos do menino com relação a sua condição. É apenas a partir das imagens que percebemos que Stain Boy ficou muito feliz com seu uniforme novo e limpo e que o fato das manchas gordurosas o deixarem sujo novamente lhe causa sofrimento, ou seja, o menino sofre com sua condição.

Importante também ressaltar que uma leitura isolada dessa história poderia não fornecer ao leitor uma maior caracterização do personagem, característico da dimensão burtoniana. É apenas a partir da leitura da história anterior que entendemos a origem do sofrimento do personagem e de sua condição de deslocamento. Portanto, somente ao acompanharmos a sequência dos eventos que envolvem esse personagem é que conseguimos compreendê-lo melhor. Nesse sentido, o conjunto formado pelas histórias em que ressurgem o personagem também constitui outra unidade narrativa para além dos limites da unidade da história em verso.

“The Girl Who Turned into a Bed”

Assim como o menino com pregos nos olhos, a garota que se transformou em uma cama, protagonista desta história, sofre um efeito externo que a leva a ter uma condição de estrangeiro, levando-a a uma transformação, marcando no corpo do personagem seu status de *outsider*: após colher um estranho salgueiro-gato, o corpo da garota sofre uma série de alterações até transformá-la definitivamente em uma cama. Seguindo a mesma tendência das histórias anteriores, esta é composta por quatro estrofes de quatro versos com métrica variável, rimando nos versos pares.



It happened that day
she picked up a strange pussy willow.
Her head swelled up white
and as soft as a pillow.

Her skin, which had turned
all flaky and rotten,
was now replaced
with 100% cotton.

Through her organs and torso
she sprouted like wings,
a beautiful set
of mattress and springs.



It was so terribly strange
that I started to weep.
But at least after that
I had a nice place to sleep



(Ibid. p. 58-61)

Conforme observamos acima, sabemos aqui da repercussão do fato a partir da quarta e última estrofe, em que um narrador em primeira pessoa se posiciona. Não sabemos se este tinha contato com a personagem antes do ocorrido, ou como estava relacionado a ela. Sabemos apenas que ele presenciou o fato e, tamanho foi seu estranhamento, que começou a chorar. No entanto, logo se consolou, pois agora teria um bom lugar para dormir.

Os versos finais apresentam uma quebra de expectativa que acaba por gerar um efeito cômico, na medida em que vemos elevado a um extremo aquele otimismo que busca sempre “ver o lado positivo das coisas”. As figuras trabalham aqui no sentido de mostrar visualmente como um fato tão inusitado poderia ocorrer, ou seja, como uma pessoa poderia se transformar em cama. A última figura também acaba por gerar um efeito cômico, ilustrando uma cama com cabelos, braços e pés. Diagramaticamente, vemos também uma diferença na organização entre texto e figura: nas segunda e terceira páginas de história, após iniciada a transformação, as estrofes ficam logo acima das figuras, como se repousassem sobre a cama. Ou seja, a personagem se torna o leito de sua própria narrativa, quebrando-se a expectativa tradicional em que a narrativa é um espaço para a acomodação do personagem, mostrando a posição central que a construção do personagem ocupa na obra burtoniana.

“The Girl who turned into a Bed” acaba por não oferecer um retrato claro da psiquê da personagem, de tão breve que é a sequência de fatos. Acabamos por descobrir mais acerca do narrador do que da própria personagem que protagoniza a estranha transformação. No entanto, essa mesma transformação é que a leva a compor o conjunto de figuras burtonianas, pois carrega marcado em seu corpo, ou seja, visualmente o traço de sua diferença.

“Roy, The Toxic Boy”

Em “Roy, The Toxic Boy”, acompanhamos o personagem desde seu nascimento até o momento de sua morte. Roy é conhecido como “Toxic Boy” por poder respirar apenas um ar carregado de elementos tóxicos, irrespirável por pessoas comuns, brincar com latas de spray aerossol e ser intolerante ao ar puro. O menino acaba encontrando seu triste fim ao ser deixado no jardim para tomar um pouco de ar. De tão poluída que era sua essência, sua alma, ao subir para o céu, deixou um buraco na camada de ozônio.



To those of us who knew him
- his friends-
we called him Roy.
To others he was known
as that horrible Toxic Boy.
(Ibid. p.62-63)

A história é composta por oito estrofes, sendo que apenas a primeira não tem quatro versos, mas cinco. Interessante notar que esse verso extra da primeira estrofe ocorre na inserção do aposto “his friends”, marcando uma quebra na estrutura do verso, mas também na importância daquela informação, ou seja, não seriam pessoas quaisquer, mas seus amigos. Ao contrário do pequeno Oyster Boy, a morte de Roy deixou um impacto naqueles que o cercavam, “his friends”, como afirma o narrador ao incluir-se no grupo, que fizeram uma prece silenciosa por ele no momento de sua morte, como na história de Oyster Boy. Os outros, também segundo o narrador em primeira pessoa, referiam-se a ele como “that horrible Toxic Boy.” (Ibid. p. 63). É apenas neste único verso que temos notícias da rejeição sofrida por Roy devido a sua condição. Apesar disso, o menino era querido por aqueles que chegavam a conhecê-lo de fato. A partir dos versos, também não sabemos a respeito do posicionamento dos pais em relação ao filho, sendo a única história compondo o grupo das narrativas que não problematiza a questão dos pais.

A morte de Roy parece causar mais tristeza que aquela do Oyster Boy, por exemplo, que é classificada como melancólica. Enquanto que o Menino Ostra é assassinado pelos próprios pais, Roy sofre uma morte acidental, questionada pelo narrador “Whoever thought that you could die / from breathing outdoor air?” (Ibid. p. 68). Entretanto, a partida da alma do pequeno Roy mostra-se prejudicial às pessoas normais, pois deixou um buraco na camada de ozônio, conhecido por ser danoso à saúde humana. Interessante pensar na ironia ao compará-lo novamente ao protagonista de Oyster Boy: Sam, inofensivo, era rejeitado por todos, inclusive pelos pais; Roy, por sua vez, apresentava uma ameaça real àqueles que o cercavam, mas era querido por alguns poucos amigos, que sentiram sua partida.

“James”

A história de James conta o episódio em que o Papai Noel, inadvertidamente dá um ursinho de pelúcia de presente para o menino, sendo que este acabara de sofrer um ataque de um urso-cinzento. A partir da figura, verificamos que o ataque deixou cicatrizes profundas no rosto do menino. O olhar vidrado e os braços pendendo ao lado do corpo passam a impressão de choque e imobilidade, como se, de fato, o garoto estivesse ainda em uma espécie de transe, recuperando-se de um grande choque. Novamente, observamos aqui um exemplo de como as figuras constroem movimentos importantes nas narrativas e não meramente as ilustram.



Unwisely, Santa offered a teddy bear to James, unaware that
he had been mauled by a grizzly earlier that year
(Ibid. p. 70-71)

A história é composta por apenas dois versos de tamanhos desiguais, tendo o primeiro 17 sílabas métricas e o segundo apenas 12. É interessante notar que as rimas se dão de modo diferente, ou seja, não ocorrem no final do verso como nas histórias que vimos anteriormente em que há estrofes de apenas dois versos, visto que esta é a primeira história do livro que se apresenta em tão poucos versos. Aqui, temos apenas uma rima interna no primeiro verso (“bear” – “unaware”), provendo destaque na rima ao urso que foi a causa externa das marcas do personagem.

Como nas histórias “The Boy With Nails in His Eyes” e “The Girl Who Turned Into a Bed”, James obtém suas marcas físicas a partir de um fator externo, conforme mencionado no parágrafo anterior. Embora tenhamos acesso apenas a um *flash* curto da vida do menino, é possível verificarmos a profundidade das marcas causadas pelo ataque, não apenas físicas, mas também psicológicas, pois, conforme mencionamos anteriormente, é possível afirmar com base nas figuras que

James parece ainda se encontrar em estado de choque. Não temos dados para afirmar nada a respeito das consequências futuras disso na vida do menino, devido ao texto ser curto, mas neste tempo presente da narrativa, é possível verificar que o menino encontra-se em uma espécie de conflito tentando ainda lidar com o que lhe aconteceu.

“Stick Boy's Festive Season”

“Stick Boy's Festive Season” traz de volta o personagem Stick Boy da história de abertura do livro. Stick Boy, que tem o corpo de gravetos, o que o torna extremamente magro e inflamável, retorna nesta história montando sua árvore natal, também constituída basicamente por uma árvore seca e sem folhas, com alguns enfeites natalinos. O texto narra o momento em que o personagem se dá conta de que sua árvore sem vida parece mais saudável que ele mesmo. Os dois versos que compõem a história não tem um padrão métrico regular, sendo que, em um primeiro momento, tem-se a impressão de que comporiam um único verso, pois, além de não apresentarem regularidade métrica, também não rimam. Não há sequer uma rima interna, como a história anterior.



Stick Boy noticed that his Christmas tree looked healthier
than he did.

(Ibid. p. 72-73)

Também nesta história, é possível notar como a imagem trabalha no sentido de enriquecer o texto. Embora seja mencionada comparação entre o personagem e a árvore, é apenas a partir do cruzamento com a imagem que podemos observar que, inclusive, há uma semelhança entre ambos. Compostos pelos mesmos traço e

cor, seria possível até pensar que Stick Boy teria sido feito de uma árvore como aquela.

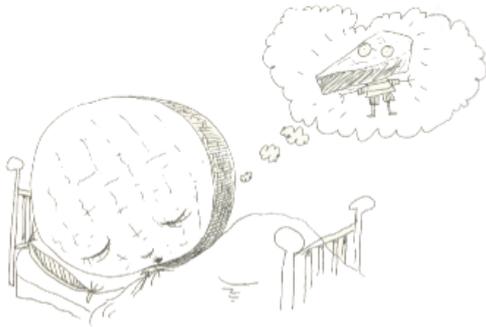
Também não há relato na história acerca dos sentimentos do personagem em relação a essa observação, apenas temos notícia de que ela se deu. No entanto, ao analisarmos a imagem, é possível notar o semblante do personagem. Os seus olhos, embora sejam meras esferas negras muito semelhantes aos de Jack Skellington, personagem de *O Estranho Mundo de Jack*, são desenhados de forma a transparecer um olhar de tristeza. O traço da boca, levemente voltada para baixo, possibilita a mesma interpretação. O movimento do braço de Stick Boy parece interrompido em meio ao ato de levar o enfeite à árvore, como se naquele instante mesmo tivesse se dado o fato relatado nos versos, ou seja, que sua árvore tem aparência mais saudável que a do próprio personagem.

O contraste da expressão do personagem com o “festivo” indicado no título oferece a dimensão do impacto da observação no personagem que, disposto a celebrar uma data comemorativa, se dá conta (pela primeira vez ou mais uma vez) de sua condição.

“Brie Boy”

“Brie Boy”, por sua vez, coloca em foco especificamente a questão do sentimento de não pertencimento. O menino, cuja cabeça é um queijo Brie, é rejeitado pelas outras crianças que nunca o deixam brincar com elas. O verso final, que causa certo efeito cômico ao afirmar que “at least he went well with a nice Chardonnay.” (Ibid. p. 75), traz também uma carga de rejeição, pois parece afirmar que um garoto como Brie Boy não teria outra utilidade senão para ser um bom aperitivo, a ser apreciado com bebida alcoólica por adultos, e não por crianças.

A história é composta por duas estrofes de dois versos cada, sendo que, ao contrário das duas histórias anteriores que apresentam essa mesma estrutura, ambos os versos de cada estrofe rimam entre si.



Brie Boy had a dream he had only had twice,
that his full, round head was only a slice.



The other children never let Brie Boy play ...
... but at least he went well with a nice Chardonnay.
(Ibid. p. 74-75)

O sonho do menino, narrado nos dois primeiros versos, ilustra o conflito interno que o menino carrega consigo. No imaginário comum, acredita-se que sonhos representam aquilo que está no subconsciente, muitas vezes reprimido. O menino já sonhou duas vezes que sua cabeça, em vez de um todo, é apenas um pedaço. No limite, é possível interpretar esse sonho como uma crise de identidade, em que o menino não se sente completo. Como alguns dos personagens filmográficos (Batman, Jack Skellington, etc.), Brie Boy teria ainda uma personalidade em construção.

“Mummy Boy”

“Mummy Boy” traz a história de um menino que é, na verdade, uma múmia. Assim como Robot Boy e Oyster Boy, vemos aqui também uma rejeição por parte dos pais e estes também questionando o médico a respeito da condição do filho. Desta vez, o médico diagnostica a causa como a maldição de um faraó, mas os pais acabam por assumir que a causa é uma simples reencarnação sobrenatural.

Sendo uma das histórias mais longas do livro, “Mummy Boy” tem 16 estrofes que variam entre 2 e 4 versos cada. Em geral, os versos variam em quantidade de sílabas métricas. Como exemplo disso, temos as estrofes abaixo em que, enquanto a primeira estrofe reproduzida apresenta versos tendo entre 5 e 9 sílabas métricas, a segunda estrofe apresenta versos de até 14 sílabas métricas:

They thought of some complex
scientific explanation,
but assumed it was simple
supernatural reincarnation.

With the other young tots
he only played twice,
an ancient game of vergin sacrifice.
(But the kids ran away, saying, "You aren't very nice.")



(Ibid., 78-79)

O esquema de rimas também apresenta variação: estrofes de 4 versos, como a maioria das histórias anteriores, rimam nos versos pares, como pode ser observado acima; estrofes de 3 versos, em geral, rimam no segundo e terceiro versos; já nas estrofes de 2 versos, estes rimam entre si. Como exemplos de estrofes de 3 e 2 sílabas, respectivamente, temos os versos a seguir:

alone and rejected, Mummy Boy wept,
then went to the cabinet
where the snack food was kept.



He wiped his wet slockets with his mummified sleeves,
and sat down to a bowl of sugar-frosted tanna leaves.

(Ibid. p. 80-81)

Mummy Boy é também rejeitado por outras crianças que, a princípio, até deixaram-no brincar com elas, mas acabaram fugindo do menino devido a este querer brincar de jogos envolvendo sacrifícios de virgens. A rejeição sofrida causa certo sofrimento ao menino, mas, como mostram os versos logo acima, este sofrimento não parece perdurar muito.

No entanto, na imagem da página 82, quando Mummy Boy encontra seu cãozinho-múmia pela primeira vez, observamos o menino sentado, sozinho,

cabisbaixo, com o rosto entre as mãos, sua linguagem corporal mostrando um sentimento de solidão. É neste momento que o menino encontra seu único amigo, um cachorro também mumificado. A amizade entre ambos remete ao filme do diretor *Frankenweenie*, sendo que essa questão é mais profundamente explorada na segunda versão.

Nesta história, acompanhamos Mummy Boy desde seu nascimento até sua morte. Mummy morre ao ser confundido com uma *piñata* e ser espancado com um taco de baseball até que sua cabeça se abrisse. A morte do menino atacado por outras crianças eleva ao extremo a questão da rejeição, à medida que, em vista da algo desconhecido a elas, as crianças associaram aquele ser diferente a algo próximo de sua cultura (era a festa de uma criança mexicana) e, sem questionar, agiram de acordo com o que entendiam ser aquilo que viam: uma *piñata*. No limite, é possível interpretar a atitude das crianças como que, em vista do desconhecido, a primeira reação é de ataque, sem buscar conhecer de fato aquilo que têm à frente.

“Junk Girl”

A história, que conta sobre uma personagem que não apenas é feita de lixo, como também passa a maior parte de seu tempo em meio ao lixo, é uma das poucas que falam abertamente da infelicidade do personagem. Como exemplo disso, temos a segunda estrofe do texto reproduzido abaixo:



There once was a girl
who was made up of junk.
She looked really dirty,
and she smelled like a skunk.

She was always unhappy,
or in one of her slumps-perhaps 'cause she spent
so much time down in the dumps.

The only bright moment
was from a guy named Stan.
He was from the neighborhood
garbage man.



He loved her a lot
and made a marriage proposal,
but she'd already thrown herself
down a garbage disposal.



(Ibid. p. 88-91)

A história é composta por quatro estrofes, sendo apenas a segunda composta de apenas três versos, enquanto as outras possuem quatro versos. Entretanto, observando-se com mais cuidado a segunda estrofe, observamos que o segundo verso tem 11 sílabas métricas, ou seja, praticamente o dobro do tamanho dos outros, que têm, em média, entre 5 e 6 sílabas métricas, sendo que alguns possuem 8. Este segundo verso, inclusive, tem uma quebra, representada graficamente por um travessão, em que se insere uma possível causa para a infelicidade da personagem. Além disso, as rimas desta estrofe (“slumps” – “dumps”) se dão como se o verso fosse, de fato, quebrado onde indicado pelo travessão. É possível trabalharmos, portanto, com a prerrogativa de que este poderia ser lido como uma estrofe de quatro versos.

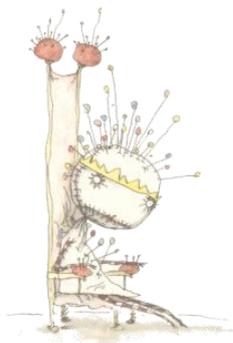
Embora não tenhamos notícias de outros eventos da vida da personagem, sabemos a partir do trecho citado que Junk Girl era infeliz e propensa a crises devido à sua condição. O narrador chega a cogitar que o motivo seria o fato de que a personagem passava muito tempo em meio ao lixo. Visto que a personagem é feita de lixo e que o ambiente ao redor é composto pelo mesmo elemento que ela, o fato de que esta é a causa de sua infelicidade poderia ser interpretado como se sua própria condição causasse nela esse sentimento.

Não sabemos se Junk Girl sofre algum tipo de rejeição devido à sua condição, sabemos apenas que, apesar de sua infelicidade, a personagem ainda

encontra um momento único de felicidade, ao conhecer o lixeiro da cidade, Stan, que se apaixona por ela e a pede em casamento, mas chega tarde, pois ela já havia se jogado no triturador de lixo. Como os personagens Match Girl, Stick Boy, Voodoo Girl, dentre outros, por exemplo, parece que, mesmo aceitos por outros e até mesmo encontrando alguma forma de amor, esses personagens parecem fadados a não se relacionarem. Match Girl e Stick Boy têm um amor impossível, Voodoo Girl sofre com os alfinetes, Junk Girl se suicida, ou seja, de alguma forma, não é possível a esses personagens experimentem algum tipo de relacionamento devido à sua condição. Como os personagens filmográficos de Burton, essa dificuldade relacional dos personagens literários também vem marcada no corpo do personagem, como um traço físico.

“The Pin Cushion Queen”

Composta por apenas uma estrofe de quatro versos, esta história mantém também o esquema de rimas das histórias anteriores que apresentam também estrofes de quatro versos, ou seja, rimando nos versos pares. Em tamanho, os versos variam em quantidade de sílabas métricas, sendo que apresentam, do primeiro ao último, quatro, seis, oito e cinco sílabas métricas, respectivamente.



Life isn't easy
for the Pin Cushion Queen.
When she sits alone on her throne
Pins push through her spleen.
(Ibid. p. 92-93)

De modo semelhante ao que ocorre com Voodoo Girl, a Pin Cushion Queen também tem alfinetes espetados ao longo de seu corpo. No entanto, esses alfinetes a machucam não somente quando tenta se relacionar com alguém, mas o simples ato de sentar-se já lhe causa sofrimento. Em um grau mais elevado que Voodoo Girl, sua condição da personagem não a impede apenas de se relacionar, ela dificulta a mera existência da personagem.

Observando-se as figuras, é possível verificar que, como Voodoo Girl e as personagens filmográficas burtonianas Sally e Emily, conforme já mencionado anteriormente, a Pin Cushion Queen também traz costuras pelo corpo, inclusive na boca da personagem. É possível interpretarmos esse dado fornecido pelo elemento imagético como uma impossibilidade de comunicação, como se a personagem não tivesse voz. Essa dificuldade da personagem também vem traduzida em seu corpo, como uma marca física, uma característica integrante do que chamamos aqui de “traço burtoniano”.

“Melonhead”

A história do personagem Melonhead é composta por apenas duas estrofes, sendo a primeira de três versos e a segunda apresentando quatro versos. Os versos variam entre 5 e 9 sílabas métricas e as rimas ocorrem no segundo e terceiro verso da primeira estrofe e nos versos pares da segunda estrofe. Interessante notar que, na segunda estrofe, a rima (“wish” – “squish”), devido à repetição do som “sh”, provê sonoramente o efeito de um esmagamento em que há líquido envolvido, que é, afinal o destino do personagem.



There once was a morose melonhead,
who sat there all day
and wished he were dead.



But you should be careful
about the things that you wish.
Because the last thing he heard
was a deafening squish.

(Ibid. p. 94-95)

Assim como na história “Junk Girl”, o personagem Melonhead também é retratado como muito infeliz, ao ponto de desejar a própria morte. Embora accidental, sua morte acaba por ocorrer quando o personagem é pisoteado e tem sua cabeça, feita de melão, esmagada. O fato de que o personagem anseia pela própria morte eleva o nível de conflito interno do personagem. Tanto nos filmes quanto nas outras histórias do livro, os personagens, embora muitas vezes retratados como tristes, melancólicos, ainda não estavam em um ponto em que sua condição tornava sua vida insustentável. Em alguns casos, a convivência com os personagens tornava insustentável a vida dos outros personagens, que por vezes chegavam a ponto de matá-los, como os pais de Oyster Boy, por exemplo.

Como na história “Staring Girl”, observamos aqui um diálogo direto com o leitor no trecho “But you should be careful/ about the things that you wish.” (Ibid. p. 95). Embora o verso apenas cite um ditado popular, o uso do pronome de segunda pessoa tem um efeito de aproximação, como se aquele universo não estivesse tão distante assim do leitor. Logo acima desses versos, temos a figura em que Melonhead é pisoteado. Nessa figura, vemos retratado ali um pé de aparência humana. Ao observarmos a figura do próprio personagem, na página anterior, vemos que, além da cabeça de melão, o corpo do personagem não tem uma forma que lembre uma figura humana. Os membros são longos e finos, os pés mal se distinguem da perna, as mãos parecem ter não mais que três ou quatro dedos. Esse jogo fornecido pelas imagens, colocando lado a lado uma figura humana e outra com traços inumanos, também ajudam no efeito de aproximação com o leitor, pois vemos ambos habitando um mesmo universo.

“Sue”

Sue é uma menina, de aparência relativamente normal, na medida em que não traz nenhum traço inusitado em seu corpo, mas que gosta de cheirar cola. O efeito cômico fica por conta do duplo sentido da palavra inglesa “sue”, que pode

significar tanto o nome próprio feminino quanto um verbo que se refere ao ato de mover uma ação judicial. Nesta história, vemos se repetir a mesma estratégia que verificamos em “The Melancholy Death of Oyster Boy”, em que as figuras se intercalam com o verso, separando-os dentro da estrofe, mas trabalhando em conjunto com eles, formando uma unidade de sentido. Sendo assim, podemos observar a presença de duas estrofes de quatro versos nesta história, sendo que, como as que a precedem, as rimas se encontram nos versos pares. A primeira estrofe apresenta versos regulares de cinco sílabas métricas, enquanto que o segundo apresenta dois versos de cinco sílabas e dois de seis sílabas, nessa ordem.



To avoid a law suit,
we'll just call her Sue
(or “that girl who likes
to sniff lots of glue”).



The reason I know
that this is the case
is when she blow her nose,



kleenex sticks to her face.
(Ibid. p. 97-99)

Um narrador em primeira pessoa se faz presente no texto (“The reason I know / that this is the case”, *Ibid.* p. 98). No entanto, ao contrário dos outros casos em que se faz presente, este narrador não se coloca como alguém que conhece a personagem, mas que a observa, pois a razão pela qual ele sabe de seu vício é devida aos lenços colarem em seu nariz. Ou seja, o narrador obtém essa informação deduzindo através de sua observação, não por fontes diretas.

As imagens trabalham aqui no sentido de enfatizar o caráter da personagem de “diferente”. Os elementos textuais não apontam nenhum elemento estranho na aparência física da personagem, apenas nos conta de seu vício. A partir das imagens, podemos observar a aparência pálida de Sue, com grandes manchas escuras em torno dos olhos, retratados como muito abertos e, por vezes, vidrados. Interessante notar que a estampa de seu vestido mostra espirais vermelhas, idênticas àquelas que compõem os olhos de Voodoo Gril, aproximando-a desta outra personagem feminina burtoniana.

“Jimmy, the Hideous Penguin Boy”

Dentre todas as histórias que compõem o livro, conforme mencionamos anteriormente, “Jimmy, the Hideous Penguin Boy” é a única em primeira pessoa. Os três versos que compõem a história estão entre aspas, como se fosse uma citação da fala do próprio personagem, abrindo um espaço para que ele mesmo tenha voz. Embora a fala do personagem se apresente na forma de uma estrofe de três versos, não há a presença de aliterações, apenas a repetição de pronomes de primeira pessoa, como se a fala do personagem fosse uma tentativa de chamar a atenção para si, mais uma vez corroborando a importância que tem a caracterização do personagem.



“My name is Jimmy,
but my friends just call me
“the hideous penguin boy.”
(*Ibid.* p. 100-101)

Ao contrário, por exemplo, do Oyster Boy, que não teve voz nem mesmo no momento de sua morte, Jimmy tem uma abertura para fazer a própria apresentação. De forma muito semelhante ao modo como o narrador em terceira pessoa apresenta os personagens, Jimmy diz seu nome, mas afirma que seus amigos o chamam de “the hideous penguin boy”.

Interessante notar que, em seu “epíteto”, “hideous” é uma palavra extremamente forte que caracteriza a aparência do menino, não sendo muito adequada para ser utilizada por um amigo. É possível observar aqui que, apesar de Jimmy se referir a eles como amigos, estes não parecer agir como tal, de fato, pois não tratam o menino de forma muito carinhosa.

Mais uma vez, a figura vem em auxílio à história que, apesar de curta, traz em si muitos elementos do traço burtoniano. Através da imagem, é possível observar que Jimmy encontra-se sozinho em um canto, mostrando certo isolamento. A linguagem corporal do menino também mostra uma aparência de tristeza, os braços ao lado do corpo, a cabeça baixa. Como os demais personagens burtonianos, Jimmy sofre rejeição, é obrigado a conviver com um apelido depreciativo. Ao contrário, por exemplo, de Junk Girl e Melonhead, que expressam seu descontentamento através de uma linguagem figurada (suicídio ou desejo de morrer), Jimmy tem espaço para falar. Entretanto, não expressa esse sentimento abertamente. De forma até muito inocente, é através da atitude dos chamados “amigos”, que Jimmy dá uma dimensão de sua condição.

“Char Boy”

“Char Boy”, diferentemente das outras histórias, não apresenta apenas um evento da vida do personagem, mas três, sendo todos eles durante o período do Natal. Na primeira ocasião, o menino ganha um pedaço de carvão e gosta muito do presente. Na segunda, ele ganha um presente comum em vez do pedaço de carvão a que estava acostumado, o que o deixa muito confuso. Na terceira, o menino, que se desintegrou em um amontoado de poeira, é varrido para fora. Enquanto recebia o pedaço de carvão, um presente de que gostava, Char Boy era um menino feliz. Se observarmos a primeira figura, que acompanha os dois primeiros versos, vemos que

Char Boy sorri ao ver que ganhou o carvão de que tanto gosta. Já na segunda imagem, vemos a confusão do menino estampada em seu rosto ao ver que não ganhou o carvão, mas um pacotinho de presente comum.



For Christmas, Char boy received his usual lumps of coal,
which made him very happy



For Christmas, Char Boy received a small present instead of
his usual lump of coal,
which confused him very much.



For Christmas Char Boy was mistaken for a dirty fireplace
and swept out into the street.

(Ibid. p. 102-103)

A história é dividida em três estrofes de dois, três e dois versos, respectivamente, sem rimas. A ausência de rimas ou de uma métrica regular ressalta o caráter narrativo da história, onde também observamos que, com a repetição do início das estrofes, utilizando sempre com a mesma estrutura (“For Christmas”), temos também uma sensação de passagem do tempo, com a chegada do Natal, ano após ano, de modo cíclico.

Embora não saibamos exatamente qual seria a condição do menino, ou seja, seu traço corporal que o distingue dos demais, tendo como base as outras histórias, sabemos que o título, e também o nome do menino, trazem uma característica do personagem, como se fosse um nome de super-herói. Portanto, o carvão é uma parte integrante da essência do menino, pois, como observamos a partir das imagens, o menino parece ser composto de carvão ou, pelo menos, está coberto por ele. Ao ser privado daquilo que gostava e que era parte de si, o menino se transforma em pó.

É possível pensarmos aqui que o presente recebido pelo menino, que não era o carvão, seria uma tentativa de forçá-lo a uma normalidade, de retirá-lo daquele convívio com o elemento do carvão, mas isso o leva à destruição. Como em

Frankenweenie (2012), quando Victor é forçado a praticar esportes como uma criança comum, ele acaba por perder o melhor e único amigo. Char Boy, de modo semelhante, é reduzido a pó quando retirado de seu ambiente natural, ou seja, da presença do carvão.

“Anchor Baby”

A história “Anchor Baby” é composta por 12 estrofes de quatro versos, rimando nos versos pares, exceto pela sexta estrofe, em que temos cinco versos. Entretanto, nesta estrofe, temos dois versos em que há a presença de reticências, como se fosse um momento em que o narrador está pensando, quase como que reproduzindo seu raciocínio.

Nothing could join them,
except maybe one thing,
just maybe...
something to anchor their spirits....
They had a baby.

(Ibid. p. 107)

Apesar do foco do título ser o personagem Anchor Boy, o protagonista desta história é a mãe do bebê, uma garota, de nome não mencionado, que veio do mar e aparenta viver muito bem embaixo d’água embora não apresente características de peixes ou outras criaturas míticas, como uma sereia, por exemplo. Apaixonada por um músico que toca em uma banda, e também obcecada por ele, ela decide sair do mar e segui-lo. O rapaz, como seu nome Walker já diz, está sempre vagando, acompanhando a banda. Apesar de todos os esforços da garota, eles nunca se conectam de fato, mas ainda assim conseguem ter um filho. O menino, Anchor Boy, em vez de uni-los, acaba sendo o motivo da separação definitiva entre ambos. O menino, uma âncora, afunda no oceano e leva consigo a mãe, que, para ficar com o filho, não pode mais seguir Walker nas andanças com a banda. A expressão “sank her”, utilizada por Burton, tem ambos os sentidos: afundar fisicamente e causar a destruição de algo ou alguém.

Mesmo antes do nascimento do menino, a garota já se encontrava em um estado de infelicidade e rejeição por nunca conseguir o objeto de seu desejo, pois “She wandered the earth / alone and rejected.” (Ibid. p. 106). Não temos acesso aos motivos pelos quais Walker e a garota nunca conseguiram estabelecer nenhum tipo

de conexão mais profunda, mesmo depois do nascimento do filho. Uma possível interpretação seria o fato de que a garota era originalmente do mar e, talvez por isso, precisasse manter certa proximidade com a água. O rapaz, integrante de uma banda, precisava se locomover com frequência, talvez para apresentações em locais diversos. O bebê, que a mãe desejava que pudesse servir como um elemento de união entre ambos, acabou trazendo em si traços que traduzem uma características de ambos os pais: da mãe, a proximidade com a água, do pai, andarilho, uma analogia com o fato de que precisaria criar raízes, manter os pés no chão. Em vez de realizar a conexão entre os dois, o menino acabou por prender-se somente à mãe que, já infeliz e rejeitada em terra, agora também o era na água, seu ambiente de origem.

“Oyster Boy Steps Out”

“Oyster Boy Steps Out”, por sua vez, é a história mais curta do livro, em oposição à primeira em que o personagem aparece, que é a mais longa. Composta por apenas uma estrofe de dois versos e uma imagem, a história encerra a coletânea. No entanto, sua brevidade não limita a caracterização do personagem. Pelo contrário, nesta história, temos acesso a um evento que não foi narrado na anterior, que contemplou tanto seu nascimento quanto sua morte. O título, *Oyster Boy Steps Out*, faz uma referência ao trecho da história anterior “Everyone wondered, but no one could tell, / When would young Oyster Boy come out of his shell?” (Ibid. p. 37) e informa ao leitor da tentativa do menino de se integrar ao mundo exterior.



For Halloween,
Oyster Boy decided to go as a human.
(Ibid. p. 112-113)

Os dois versos, sem um número fixo de sílabas métricas ou um esquema de rimas definido, narram o momento em que Oyster Boy decide se fantasiar de “humano” para o Halloween. A imagem que acompanha a história mostra o menino usando uma máscara em forma de rosto humano, segurando um saco onde se lê “tricks or treats”, em uma referência à tradição norte-americana de pedir doces de porta em porta no Halloween. No entanto, a máscara não é o suficiente para esconder o elemento que causa estranheza na aparência do menino. Ela consegue cobrir apenas os olhos, nariz e boca do menino, deixando à mostra toda a parte da cabeça em forma de ostra. O que, inclusive, é extremamente simbólico, na medida em que a máscara esconde apenas a expressão do menino, ou seja, o único elemento em seu rosto que poderia deixar transparecer qualquer emoção humana.

Mais uma vez, a leitura isolada dessa história não possibilitaria ao leitor reconstruir toda a relação conflituosa do menino com relação a sua condição de estrangeiro. Sua cabeça em forma de ostra obviamente fornece pistas dessa condição, mas lembremos que, em *The Melancholy Death of Oyster Boy*, todo o conflito foi construído principalmente a partir da relação do menino com os pais. Lá, temos pouco acesso aos sentimentos de Sam e, quando o temos, é através das imagens. Em *Oyster Boy Steps Out*, por outro lado, ao conhecermos a fantasia que Sam escolheu, por conta própria (“Oyster Boy decided to go”, *Ibid.* p. 113), podemos inferir que sua condição lhe causa algum tipo de desconforto, pois ele faz uma tentativa de se aproximar da aparência que se espera de um menino normal. Portanto, verificamos nesta relação entre as duas histórias uma relação de interdependência.

E é possível interpretarmos também essa escolha do menino como um elemento para a criação de um efeito cômico, uma vez que a escolha de Oyster Boy seria apenas lógica, visto que crianças humanas fantasiam-se de monstros no Halloween, o que, a princípio, não significa que estejam expressando um desejo de ser monstruosa. O pequeno Sam que, por natureza, já tem um elemento diferente em seu corpo, para se fantasiar, precisaria, portanto, de um elemento pertencente aos ditos “normais”.

Portanto, a partir desta leitura dos personagens literários de Burton, é possível verificar que os traços constitutivos da assinatura que Burton imprime aos personagens filmográficos se fazem presentes nos personagens de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* aqui analisados, na medida em que verificamos uma ênfase na caracterização desses personagens no contexto em que estão inseridos.

Assim como nos filmes, esses traços são apresentados através de um procedimento caricatural, em que as características mais marcantes do personagem são amplificadas, chegando ao ponto de se explicitarem fisicamente, seja na cabeça em forma de ostra, ou como manchas de gordura pelo corpo, por exemplo. Essa marca física que o personagem carrega, em alguns casos, acaba por causar uma rejeição por aqueles que o cercam, gerando uma relação de conflito do personagem em relação a si mesmo. Portanto, essa dificuldade relacional faz com que o personagem se sinta deslocado, assumindo um caráter de estrangeiro, de *outsider* naquele ambiente em que vive.

No entanto, os elementos verbais nem sempre traduzem o que se expressa nessas marcas físicas. Embora os nomes dos personagens deem pistas quanto a isso, em muitos casos, apenas entendemos a real dimensão dessa marca física ao nos depararmos com as imagens. Portanto, como um *picture book*, os elementos visuais constroem um jogo em relação aos elementos verbais, a partir do qual se constrói de fato a leitura da história e das imagens, que, juntas, nos oferecem um novo entendimento a respeito do personagem em questão.

A busca pela identidade que os personagens filmográficos empreendem ao longo das narrativas em que estão inseridos também se dá nos personagens literários de Burton, na medida em que estes nos são apresentados ainda na infância, fase em que se inicia o contato com o mundo exterior, para além das relações com os familiares. Importante notar que, para estes personagens, especialmente os que chegam até nós através das histórias chamadas aqui de narrativas, a rejeição que podem vir a enfrentar já se deu anteriormente em casa, com os pais. No entanto, mesmo partindo de um ambiente hostil, cair no mundo não necessariamente significa enfrentar rejeição. Como exemplo disso, temos o próprio

narrador que, quando se coloca como primeira pessoa, mostra-se compreensivo com relação a esses personagens.

A partir de cada um dos personagens das histórias, é possível mergulhar em sua subjetividade, encontrando equivalentes internos para aquilo que traduzem em seu exterior. Suas atitudes, sentimentos, ações, sonhos, etc., funcionam como instrumento para aprofundarmos em seus conflitos internos. As figuras também se mostram subsídios importantes para uma leitura dos personagens a partir de sua linguagem corporal.

Portanto, entendemos que há também no trabalho literário de Burton um movimento de ênfase na caracterização desses personagens, através da amplificação de seus conflitos internos, em um procedimento caricatural, que culmina na representação visual de seus traços conflituosos. Diante disso, entendemos que só uma leitura que contemple as três instâncias criativas de Burton (cinema, gravura e texto) permite ter dimensão da complexidade da construção de seus personagens literários.

Em relação às questões formais, Burton parece primar por certas características poéticas embora estas não sejam um fator determinante em seu texto. Olhando-se o conjunto das histórias em versos, é possível observar que o diretor, em geral, dá preferência ao uso de estrofes de quatro versos, que geralmente rimam nos versos pares, salvo algumas exceções. Há também o uso de estrofes maiores e menores, muitas vezes dentro da mesma história. Os versos também apresentam tamanhos variados, em geral, contendo entre 5 e 9 sílabas métricas. Sendo assim, dada essa extensa variação, observamos que, ao mesmo tempo em que Burton opta por narrar suas histórias em verso, não há uma tentativa de se criar um estilo próprio, ou seja, um verso burtoniano. Nesse sentido, é possível pensarmos que Burton se vale da forma do verso (ainda que irregular), acomodando sua narrativa em verso, para poder se valer da figura rímica, que é o único elemento que usa com certa regularidade e que, ao fim e ao cabo, funciona como um elemento de construção rítmica e, por vezes, de reforço semântico (na medida em que a rima faz ecoar também a característica mencionada anteriormente).

Sendo assim, em nosso entender, dois elementos são determinantes no fazer poético burtoniano: a estrofe e a rima. A forma da estrofe auxilia no recorte das unidades cena/quadro que farão par com as próprias imagens, ou seja, a unidade da estrofe é, em geral, semelhante à unidade da imagem, e, quando não é, isso marca um descompasso. A rima, por sua vez, ecoa e, assim, enfatiza, uma caracterização anterior, amplificando-a. Ela também constitui um elemento de marcação rítmica, segmentando as unidades estróficas em seus movimentos interiores ou ligando as unidades estróficas entre si.

No capítulo a seguir, buscaremos realizar uma leitura crítica da versão brasileira desta obra de Burton, traduzida por Márcio Suzuki, publicada em 2007. Após uma discussão acerca das questões teóricas que sustentam este trabalho, realizaremos uma breve análise das histórias traduzidas por Suzuki individualmente e delinearemos os princípios críticos que servirão de guia para a tradução que propomos.

CAPÍTULO 3: Leitura, crítica e projeto de tradução

Publicada em 2007, ou seja, dez anos depois da publicação de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, a tradução de Márcio Suzuki apresenta uma versão de todas as 23 histórias que compõem o original. Este capítulo se dedica a fazer uma leitura crítica das histórias publicadas nessa tradução, com o objetivo de esboçar e discutir o projeto de tradução (CARDOZO, 2009) de Suzuki para, em seguida, tentar identificar em que medida ele se aproxima ou se distancia da leitura da obra de Burton que realizamos nos capítulos anteriores.

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, os principais focos de pesquisa de Suzuki são Idealismo e Romantismo Alemão, mas também desenvolve trabalhos na área de Filosofia das Luzes Britânicas. Suzuki já publicou diversas traduções de artigos e livros, nas áreas de filosofia e crítica literária.¹¹

Questões Teóricas

Tendo em vista que este trabalho propõe-se a realizar um exercício de crítica de tradução literária como ponto de partida para a proposta de um projeto de tradução, entendemos ser relevante discutir, ainda que muito brevemente e de forma não exaustiva, alguns dos conceitos que fundamentam este trabalho.

Como a bibliografia acerca da definição de tradução e da tarefa do tradutor é muito extensa, nos limitaremos aqui às reflexões de dois estudiosos principais, Haroldo de Campos e Antoine Berman, já que esses autores direcionam a discussão para o ponto que nos interessa mais centralmente no âmbito deste trabalho: a questão da tradução enquanto forma de criação e manifestação crítica. Para tanto, trataremos dos textos destes autores seguindo sua ordem cronológica de publicação.

O poeta e teórico brasileiro Haroldo de Campos, no texto “Da tradução à transficcionalidade” (1989), discorre acerca da impossibilidade da tradução, repensando também a questão da tarefa do tradutor, em diálogo direto com Walter

¹¹ As fontes utilizadas foram o site do Departamento de Filosofia da USP e o currículo do tradutor e pesquisador na Plataforma Lattes – CNPQ.

Benjamin. Para Campos, aproximando-se da compreensão de Benjamin, o fazer tradutório não objetiva reconstruir em outra língua o conteúdo do original, ou seja, a tarefa da tradução não é comunicar um conteúdo. No entender do poeta, a tarefa do tradutor seria “promover como essencial para a tradução de poesia aquele *resíduo não comunicável*, aquele *cerne* do original, que permanece *intangível* depois que se extrai dele todo o seu teor comunicativo”, ou seja, promover uma *redação*, uma *transcrição*, na própria língua, não do sentido, mas das formas significantes (CAMPOS, 1989, p. 84-85, grifos do autor).

No texto “Da tradução como criação e como crítica” (1963), publicado posteriormente no livro *Metalinguagem e Outras Metas* (1992), que reúne diversos ensaios do autor, Campos cita o ensaísta Albercht Fabri, que, em 1958, publicara no periódico *Augenblick* algumas notas debatendo a linguagem artística. Fabri afirmava a impossibilidade da tradução de uma obra de arte, uma vez que a tradução pressuporia a possibilidade da separação entre sentido e palavra, e uma obra de arte, enquanto tal, seria o que Fabri classificou de uma “sentença absoluta”, ou seja, “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a ‘que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento’, pois as obras artísticas “não *significam*, mas *são*.” (CAMPOS, 1992, p. 31, grifos do autor). Nesse sentido, para Fabri, toda tradução seria, portanto, uma forma de crítica, “pois ‘nasce da deficiência da sentença’, de sua insuficiência para valer por si mesma. ‘Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.’” (Ibid. p. 32).

Campos cita ainda o crítico e filósofo Max Bense, com artigo publicado no mesmo periódico, que engendra a possibilidade da tradução enquanto recriação, dada a impossibilidade da tradução de uma obra artística. Para Bense,

teremos (...) em outra língua, uma outra informação estética [ordenação dos signos], autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro do mesmo sistema. (Ibid. p. 34)

Campos defende, portanto, que a tradução de textos criativos será sempre uma forma de recriação, que é autônoma, ao mesmo tempo em que é recíproca.

Quanto mais inçado pelas dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio*

signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (...). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso do lugar da chamada tradução literal. (Ibid. p. 35, grifos do autor)

No entanto, conforme destaca Campos, a noção de tradução enquanto forma de crítica não é uma reflexão recente. Esta já remonta ao teórico, poeta e tradutor Ezra Pound, conhecido por seu lema “*Make it New*”, ou seja, dar nova forma a um passado literário via tradução, para quem a crítica teria duas funções principais: “1) tentar teoricamente antecipar a criação; e 2) a escolha” (Ibid. p. 36).

Segundo Hugh Kenner, autor da introdução às *Translations* de Pound, anteriormente à tradução, deve-se proceder a um trabalho crítico e outro técnico. O trabalho crítico, no sentido poundiano do termo, seria uma tentativa de “penetração intensa na mente do autor”. Já o trabalho técnico, também no sentido poundiano do termo, seria “uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu.” (Ibid. p. 37).

Portanto, para Campos, a tradução de um trabalho artístico, seja ele poético ou em prosa, desde que apresente em si um grau de problematicidade equivalente àquele da poesia, é também

uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que desmonta e se remonta a máquina da criação, (...) uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (Ibid. p. 43).

Também valorizando o estatuto crítico da tradução, o teórico francês Antoine Berman, na introdução de seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* (1996), trata também da crítica de tradução como um dos gêneros do que chama de Crítica com “C” maiúsculo. Berman afirma não haver o costume de se ler uma tradução enquanto tradução e, portanto, é preciso primeiramente aprender a ler um texto traduzido enquanto tal (BERMAN, 1996, p. 65).

Desse modo, observamos que o teórico francês também reconhece a tradução enquanto uma prática produtora de significados. Acerca disso, afirma Mauricio Cardozo, em seu texto “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária” (2009):

a prática de tradução não pode mais ser entendida como uma simples atividade mecânica de substituição linguística, mas sim, como propõe o teórico francês Antoine Berman, como uma “atividade de ordem crítica”. Por sua vez, a crítica de tradução passaria a ser entendida como “a crítica de um trabalho que já é, por si só, resultado de uma atividade de ordem crítica” (CARDOZO, 2009, p. 103).

No entanto, atenta Cardozo, compreender a tradução enquanto prática produtora de significados logra também reconhecer o tradutor enquanto sujeito dessa prática e, portanto, a tradução como uma atividade de ordem crítica (Ibid. p. 103). É possível aproximar essa noção daquela de transcrição de Haroldo de Campos, em que o texto traduzido não denota, mas conota o original (CAMPOS, 1989, p. 94-95) e que, conforme já mencionado, entende a tradução como recriação e não mera transposição de significados,

um conceito de tradução que vai além da concepção para a qual o objetivo máximo é se tornar o próprio original. Diferentemente disso, espera-se que a tradução seja lida como tal, como “um texto que, a um só tempo, diz o original e diz do original” (Ibid. p. 109, grifos do autor).

Entendendo-se a tradução desta forma, não faz mais sentido pensar em crítica como um mero cotejo entre original e tradução para, a partir disso, realizar um levantamento das semelhanças e diferenças, pensando-se em termos de perdas e ganhos, uma vez que, conforme ressalta Berman, a tradução seria um trabalho que, por si só já é um trabalho de ordem crítica. Sendo assim,

à crítica de tradução caberia (...) depreender, da leitura da própria tradução, bem como do cruzamento de toda a sorte de informações de que se puder valer, o movimento crítico que, de seu ponto de vista, seria constitutivo de um *projeto de tradução*, ou seja: a matriz crítica, o conjunto de decisões que possa ter orientado a proposta de tradução em questão (CARDOZO, 2009, p. 109, grifos do autor).

Tendo em vista, portanto, essa noção de “projeto de tradução”, um dos objetivos deste trabalho é, num movimento de leitura crítica, buscar delinear qual seria o projeto do tradutor Márcio Suzuki em sua tradução *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*. Ou seja: trata-se de esboçar o eixo crítico que guia as decisões desse tradutor. No entanto, conforme ressalta Cardozo, nem sempre um projeto de tradução apresenta-se sistematizado como tal, como na forma de um prefácio, por exemplo.

Neste caso, delinear o projeto de tradução de um tradutor que não discute de forma direta a sua prática nada mais é que uma tentativa de esboçar o que se entende do projeto daquele tradutor, a partir de uma perspectiva própria (CARDOZO, 2009, p. 109-110). O que apresentamos aqui, portanto, não se presume como o projeto de tradução de Suzuki em si, mas o que entendemos que possam ser os princípios críticos que fundam sua prática de tradução, nossa leitura e compreensão do que possa ter sido seu projeto de tradução.

Trabalhamos, portanto, no sentido de realizar uma crítica “produtiva”, conforme o termo que Berman empresta de Schlegel (BERMAN, 1996, p. 17), ou seja, aquela que, ao deparar-se com diferentes perspectivas de leitura e tradução, esquivar-se de categorizá-las em termos de certo ou errado, e vise, antes de tudo, pensar o significado dessas diferenças, abrindo, desse modo, um espaço para novas traduções. É nesse espírito que buscamos delinear um projeto de tradução da obra *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, de Tim Burton, fundado, por um lado, na leitura crítica da tradução de Suzuki e, por outro lado, numa leitura dessa obra no contexto mais amplo de seus trabalhos de ordem cinematográfica e plástica. Por fim, esse novo projeto de tradução fundará o eixo crítico em torno do qual realizaremos uma nova tradução de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* para o português.

Uma leitura da tradução de Suzuki

Para fazer a leitura crítica, seguiremos os seguintes passos: primeiramente, confronto do texto traduzido com o original; em seguida, discussão do significado e consequência das diferenças para uma leitura do texto traduzido enquanto tal (portanto, não como um texto que é pior ou melhor, ou seja, que não é o original – o que é condição óbvia para toda tradução –, mas sim, como um texto que oferece, ao leitor brasileiro, uma leitura singular da obra de Burton); por fim, confronto da leitura da obra de Burton traduzida por Suzuki com a leitura de Burton realizada nos capítulos anteriores.

Para exemplificar nossa leitura, optamos por analisar aqui apenas algumas traduções que consideramos mais significativas. Características isoladas das outras

traduções serão comentadas a partir do confronto da tradução de Suzuki com aquela que estamos propondo. Para este momento da análise, escolhemos as histórias em que surgem os personagens Stain Boy e Oyster Boy, Menino Mancha e Menino Ostra na tradução de Suzuki, respectivamente. Menino Mancha, tradução de “Stain Boy”, por ser uma história relativamente curta, apresentando uma estrutura regular, de quatro estrofes de quatro versos, sendo que os versos variam entre 5 e 8 sílabas métricas e rimas nos versos pares, e por seu personagem transcender as páginas do livro e se tornar protagonista de uma série de animação. E Menino Ostra, por ser o personagem de “O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra”, que é a história mais longa da coletânea e que empresta o nome ao livro. Ambos os personagens protagonizam outras histórias no livro: “O Natal Especial do Menino Mancha” e “O Menino Ostra Sai Para Passear” por isso, incluímos mais essas duas histórias em nossa análise. As traduções das histórias mencionadas encontram-se reproduzidas na íntegra no quarto capítulo deste trabalho.

O “Menino Mancha”, tradução de “Stain Boy”, mantém a mesma quantidade de estrofes e versos. No entanto, o padrão das rimas sofre uma pequena alteração: enquanto que, no original, as rimas se dão apenas nos versos pares, a tradução mantém esse padrão para as duas primeiras estrofes, transfere as rimas para os versos ímpares na terceira estrofe e, na quarta estrofe, rima tanto nos versos pares quanto nos ímpares. Porém, nem todas as rimas da tradução são perfeitas como as do original, algumas delas são toantes. Notamos aqui que, além das rimas, há certa preocupação do tradutor em manter a sonoridade do original, na medida em que mantém certa regularidade na quantidade de sílabas métricas, que variam, em geral, entre nove e dez na tradução e cinco e oito no original. Considerando que a Girafinha, editora que publicou a tradução no Brasil, está voltada para o público-alvo infantil, pode-se entender que a tradução leva em consideração esse público-alvo e, por isso, tenta manter uma linguagem coloquial, investindo na criação de rimas, mesmo quando estas não estão presentes no original. O título mantém o foco no personagem a ser apresentado, no entanto, a partir da leitura da história, notamos que o movimento é o oposto: em vez de aproximar leitor e personagem, tem-se um distanciamento. Na tradução, o narrador não se faz presente em primeira pessoa como no original. Com esse apagamento, o narrador assume a posição de

organizador do tempo da história, assumindo uma posição mais distante do personagem, sem nenhum momento de aproximação. Consequentemente, o leitor é levado a essa mesma posição afastada, pois passa a ver esse personagem apenas a partir dessa perspectiva distanciada construída pelo narrador.

“Stain Boy”

Of all the super heroes,
the strangest one by far,
doesn't have a special power,
or drive a fancy car.

Next to Superman and Batman,
I guess he must seem tame.
But to me he is quite special,
and Stain Boy is his name.

“Menino Mancha”

De todos os super-heróis,
Ele é muito, muito diferente:
Faltam-lhe poderes especiais
E mesmo um carro superpotente.

Ele não tem a valentia do Batman
E nem a coragem do Super-homem.
Mas quem o conhece, vira seu fã:
O Super-Man...cha! Este é o seu nome.

Portanto, esse distanciamento nos leva a entender esses personagens não mais apenas como indivíduos, mas parte de um todo maior. Em vez de nos aprofundarmos no personagem, em seus sentimentos e conflitos internos, fazemos um movimento no sentido oposto e olhamos para ele de uma posição externa, para sua relação com o mundo, para os conflitos e problemas dele, do personagem. E, a partir dessa relação, que pode ser conflituosa ou não, nossa reação deixa de ser a de identificação para com esse personagem e passa a ser a de compadecimento, a de, no máximo, simpatizar com ele, mas sempre de uma posição mais distante, pois somos meros observadores – seus problemas não são nossos problemas. Como se, ao assistirmos ao que se passa com eles, nos compadecêssemos de sua dor, mas como algo normal, que faz parte da vida e do mundo dessas pessoas, com quem temos pouco a ver.

Na tradução de Suzuki, a relação dos outros para com o Menino Mancha, por sua vez, não parece ser conflituosa. Enquanto que Stain Boy é tido como estrangeiro dentro da classe dos super-heróis, o que o narrador descreve como “strange”, o Menino Mancha, embora também desprovido de poderes especiais, é tido apenas como “diferente”. No verso “Mas quem o conhece, vira seu fã:”, notamos que sua condição não causa rejeição naqueles com quem convive.

No texto traduzido, o menino não é especial apenas para o narrador, como no original (que convoca o leitor como seu cúmplice), mas para todos que o

conhecem. Mais uma vez em um movimento de distanciamento, vemos o aparecimento de outras instâncias, uma vez que o Menino Mancha está inserido em um grupo maior, não apenas dentro da classe dos super-heróis, como no original, mas, sim, em meio a outras pessoas, que simpatizam com ele.

No entanto, mesmo em meio a essas pessoas e não sofrendo rejeição, o fato de ser diferente “É algo que às vezes o contraria.” Portanto, a relação conflituosa se constrói, na tradução de Suzuki, a partir do menino para com os outros, ou seja, a cobrança por sua diferença parece partir do próprio personagem. Em um típico complexo de “Patinho Feio”, o Menino Mancha não só se sente inferior aos outros heróis, como também é, de fato, apresentado como tal. Ao compará-lo com os heróis Batman e Super-Homem, descobrimos que não é tão valente quanto um, nem tampouco tem a coragem do outro. Essa hierarquização dos personagens não se faz presente no original. Na obra de Burton, de forma geral, em momento algum há esse tipo de juízo de valor entre os personagens. Eles sempre são diferentes, até mesmo estranhos, muitas vezes rejeitados, mas nunca tidos como melhores ou piores que os ditos “normais”. Ao ser posto como alguém que se sente inferior, ou até mesmo diminuído em relação aos demais, o personagem passa por um processo de humanização, na medida em que sua dificuldade relacional se resume a um típico complexo de inferioridade.

Essa aproximação da condição conflituosa do personagem a um complexo tido como mais frequente resulta em um processo de explicitação, de redução dos implícitos presentes no texto original. Como exemplo desse fato, podemos observar o verso que introduz a habilidade do personagem:

“O talento pelo qual destoa
É espalhar manchas por onde passa.”¹²

“the only talent he seems to have
is to leave a nasty stain.”¹³

Ao explicitar que esse talento é algo que o faz “destoar” dos demais, Suzuki acentua a marca do não pertencimento do personagem a sua classe, enquanto que, no original, essa marca é apenas sugerida através da tensão causada pela

¹² Todas as referências à tradução brasileira da história foram retiradas de: BURTON, 2007, p. 36-37.

¹³ Todas as referências à história original foram retiradas de: BURTON, 1997, p. 26-27.

contradição de um “talent”, de conotação positiva, ser definido como “nasty”. A tradução também cria uma tensão semelhante, embora de forma mais explícita, com a contradição “destoar por um talento”. No entanto, levando-se em conta a estrofe anterior, esse fato vem carregado do sentido de inferioridade que a comparação entre os heróis gerou.

Uma razão possível para essas explicitações seria uma tentativa de facilitação, visando o público-alvo infantil. Além da tentativa de manter a sonoridade do original, é possível notar um movimento de enfatizar a condição do personagem enquanto super-herói, algo de forte apelo infantil. Embora o título se mantenha *Menino Mancha*, tradução literal do original, na segunda estrofe da tradução, descobrimos que o nome do personagem é Super-Mancha. O nome do personagem em português, além de recuperar a ideia de heroicidade com o prefixo “super”, ainda faz um trocadilho com Superman, que pode ser recuperado no nome Super-Mancha, na tentativa de produzir um efeito cômico.

O mesmo movimento de explicitação está presente na tradução de “The Melancholy Death of Oyster Boy”. O título em português “O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra” faz ecoar o título da obra de Lima Barreto, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que reforça a construção do personagem como figura deslocada e mal compreendida e que, enquanto personagem, é um herói nacional.

Notamos nessa história também a mesma tendência de explicitação na medida em que, no original, há um jogo de implícitos que se constrói a partir da não identificação do pai e da mãe. A referência a eles é sempre feita a partir dos pronomes “he” e “she”, sendo que apenas são chamados de “pai” e “mãe” em poucos momentos e sempre quando o filho está presente. No início da história, até mesmo a referência ao menino é feita através de pronomes, mas depois que seu nome é revelado, é assim que a referência a ele passa a ser feita. Na tradução, Suzuki opta por fazer a referência, por explicitar os personagens, fazendo a referência como “pai” e “mãe”, mesmo quando o filho não está presente. E a referência ao menino é feita através do nome, Francisco, ou pelo apelido Chico.

Como exemplo disso, temos os versos:

“This unnatural birth, this canker, this blight,
was the start and the end and the sum of their plight.”¹⁴

Até este momento da narrativa, a referência aos pais é feita apenas de modo indireto, através dos pronomes “she” e “he”. Nos versos transcritos acima, eles se tornam uma terceira pessoa do plural no possessivo “their”. A menção a eles é feita de forma mais explícita na tradução, que traz:

“Para os pais, uma praga, um desespero:
O começo de todos os pesadelos.”¹⁵

Outro momento em que vemos essa explicitação ocorre nos versos

“Chamavam-no apenas Francisco,
Ou por pura antipatia:”

em que Suzuki dá nome ao sentimento dos pais, sendo que a rejeição, até este momento, havia sido colocada apenas de modo indireto, na fala da mãe, no momento em que reclama com o médico, especialmente por causa do cheiro do filho. A escolha do sentimento de antipatia suaviza essas emoções dos pais, que serão nomeadas apenas futuramente no texto como “grief”, “frustration” e “pain”.

Outro acréscimo feito pelo tradutor se dá no momento em que os pais conversam sobre o filho, conforme podemos observar abaixo:

“I don’t like to say this, but it must be said,
you’re blaming our son for your problems in bed.”

“Noto o quanto você tem se esforçado
É mesmo admirável que não tenha desistido,
Mas não venha me dizer que seus problemas
na cama
São todos culpa do Francisco.”

Os novos versos não apenas antecipam o que será dito na estrofe seguinte, como também mostram outra dimensão do sentimento da mulher para com o marido. Enquanto que, no original, ela parece bem menos compreensiva em relação aos problemas do marido, na tradução, ela chega a demonstrar admiração pelas investidas do marido.

Nesse sentido, a leitura da tradução de Suzuki nos oferece outro entendimento do relacionamento do casal, marcado pela dificuldade de aceitar o

¹⁴ Todas as referências à história original foram retiradas de: BURTON, 1997, p. 28-49.

¹⁵ Todas as referências à tradução brasileira da história foram retiradas de: BURTON, 2007, p. 38-59.

filho diferente. Através da perspectiva apresentada no original, vemos que o marido é aquele que vem tentando de tudo, enquanto a mulher só faz apontar problemas. Como podemos perceber pela gravura que acompanha os versos na página 42, quando o médico é consultado pela segunda vez, foi o marido quem o procurou. Talvez seja a tentativa de satisfazer a esposa a qualquer custo que o tenha levado ao ato extremo de matar o próprio filho.

Se, na tradução, a mulher se coloca em uma posição mais compreensiva em relação ao marido, aumenta aqui a cumplicidade de ambos no assassinato do filho. Nesse sentido, os versos

“Choraram uma horinha
Rezaram uma rezinha,
E bem rápido voltaram para o lar.”,

que descrevem a reação dos pais após a morte do filho, poderiam corroborar essa hipótese na medida em que os diminutivos minimizam a gravidade daquele momento, mostrando até mesmo um certo desprezo, como se o ato de estar ali fosse apenas o cumprimento de uma mera formalidade. No original, por outro lado, embora se expresse certa relação protocolar com os atos de rezar e chorar, o derramar apenas uma lágrima carrega certa melancolia, que é como a morte do Menino Ostra é descrita afinal.

Dos versos finais da tradução, “Papai beija mamãe, se abraçam de conchinha”, podemos depreender essa certa cumplicidade entre os dois, como algo já consentido. Podemos entender essa outra dimensão do relacionamento dos pais na tradução como sendo resultado do distanciamento que a tradução realiza: um distanciamento do personagem que resulta na aproximação dos pais. Nesse movimento, ao assumirmos uma posição de expectadores, faz sentido pensar nos acontecimentos finais como um complô dos pais para se livrar do filho como uma justificativa para seus atos. Aqui, o importante não é a série de fatores internos que os levaram a essa atitude extrema, mas sim a sequência dos eventos, o que parece conferir uma centralidade maior às relações desses personagens quase tipificados, do que aos conflitos internos do Menino Ostra.

Importante ressaltar que Suzuki parece manter a consistência de sua proposta de leitura, não apenas do princípio ao fim de “O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra”, mas também no conjunto de histórias aqui analisadas, pois flagramos esse mesmo movimento de distanciamento e diluição da centralidade do personagem em “Menino Mancha”.

Em “Stain Boy’s Special Christmas”, a intervenção do tradutor se dá na forma da inserção de uma voz, que não se coloca como um narrador em primeira pessoa, mas que se dirige diretamente ao leitor. Nas primeiras duas estrofes, o primeiro verso, que se repete, é “Olha, olha!”¹⁶. Dessa forma, o olhar do leitor é levado para este outro plano, para o qual aponta o narrador. Juntos, leitor e narrador observam, à distância, alheio aos conflitos internos do pequeno herói, o que acontece com o personagem.

Textualmente, esse deslocamento se dá também como efeito da exclusão da descrição do uniforme novo, “clean and well pressed, / comfy and warm.”¹⁷ Considerando-se as informações que já temos a partir da leitura de “Stain Boy” no capítulo anterior, sabemos que essas são características importantes para o personagem, que se incomoda com a sua condição e com a destruição que surge como consequência de sua habilidade. Na tradução, tomamos conhecimento de que o Menino Mancha ganhou um uniforme novo e, após certo período de tempo, as manchas apareceram novamente e o arruinaram. A única forma que temos de recuperar os sentimentos do menino com relação a esses fatos são as imagens. Da mesma forma como o original lida com elas, a tradução também se apoia nos elementos visuais para explicitar os sentimentos do personagem. No entanto, na tradução elas se tornam o único meio a partir do qual recuperamos esses sentimentos. O que nos coloca mais uma vez na posição de expectadores distantes: as nossas impressões tiradas a partir do que vemos é nosso único acesso aos conflitos do personagem.

¹⁶ Todas as referências à tradução brasileira da história foram retiradas de: BURTON, 2007, p. 65-67.

¹⁷ Todas as referências à história original foram retiradas de: BURTON, 1997, p. 55-57.

A tradução de “Oyster Boy Steps Out” também realiza esse mesmo movimento de deslocamento de perspectiva. Aqui, apenas tomamos conhecimento do fato de que o Menino Ostra se fantasiou de humano no Halloween. Já no original, o uso do verbo “decide” nos mostra que a escolha da fantasia partiu do menino e, ao lembrarmos toda a rejeição que sofre não apenas dos pais, mas de outras crianças, como no caso dos quadrigêmeos Thompson, recuperamos não apenas sua relação conflituosa gerada pela sua condição de estrangeiro, mas também um traço de seu desejo de se fantasiar de humano.

Em outras palavras, enquanto na história de Burton temos a apresentação de uma tomada de atitude do menino, com todas as implicações projetadas a partir de uma leitura dessa história no conjunto da obra, a tradução de Suzuki simplesmente apresenta um evento, algo que aconteceu, diluindo o peso psicológico do evento para o menino e, em consequência disso, distanciando o leitor de suas questões. Conforme mencionado no capítulo anterior, essa escolha da fantasia nesta história nos fornece pistas sobre os sentimentos do menino, pistas que a história anterior não fornece textualmente, apenas por meio das imagens. A tradução, por sua vez, não faz essa referência. Mais uma vez, o movimento aqui é de distanciamento. Observamos essa cena a partir de um plano mais afastado e vemos apenas o menino já fantasiado, sem que tenhamos conhecimento dos fatores que o levaram a tal.

Em resumo, a análise da tradução de Márcio Suzuki aqui realizada aponta em uma direção diferente da leitura da obra burtoniana que empreendemos nos capítulos anteriores. O movimento de ênfase na caracterização do personagem, que verificamos tanto em seus trabalhos fílmicos quanto literários e plásticos, não se verifica nos mesmos termos nesta versão brasileira da obra literária de Burton. O movimento aqui é praticamente oposto, no sentido de que o texto traduzido, ao invés de concentrar seus esforços na caracterização dos personagens, tornando o leitor um cúmplice de seus conflitos internos, suas angústias e medos, distancia o leitor desses personagens. Como efeito da leitura da tradução de Suzuki, nós, como leitores, observamos tudo de um plano mais afastado, de onde acompanhamos os

eventos que se sucedem na vida desses personagens, sem, no entanto, nos sentirmos parte desse mundo.

É possível notar também que Suzuki adota para sua tradução um tom de informalidade, apostando em expressões carregadas em elementos da oralidade e na tentativa de construir trocadilhos que produzam um efeito cômico, afastando-se relativamente do tom presente no original que, embora coloquial e com marcas da oralidade, se mantém sóbrio, preferindo, na maior do tempo, sugerir em vez de explicitar.

A análise das histórias traduzidas nos permite afirmar que a tradução de Suzuki, do ponto de vista de sua coerência interna, é bastante consistente. Se, no confronto dessa tradução com a leitura que realizamos da obra de Burton nos dois primeiros capítulos, percebemos algumas diferenças, estas não se traduzem como um problema da tradução, mas sim, como uma perspectiva diferente de leitura, textualmente justificável e plausível, à qual o tradutor se atém firmemente.

Não caberia aqui, portanto, julgar essa tradução a partir de um eixo crítico que não é o da leitura do tradutor. Até porque não temos razão para julgar o trabalho de Suzuki senão como primoroso do ponto de vista da relação daquilo que parece ser seu projeto de tradução com o texto que dele resulta.

Entretanto, no espírito de um exercício de crítica produtiva (conforme Berman e Schlegel), as diferenças de leitura flagradas acima apontam imediatamente para um eixo possível de organização de outro projeto de tradução. Esse projeto poderia levar em conta mais centralmente os aspectos destacados na leitura que realizamos nos dois primeiros capítulos deste trabalho: maior centralidade do personagem; maior ênfase na caracterização e foco na dimensão interna de seus conflitos; foco no sentimento de deslocamento do personagem; articulação do narrador de modo a construir uma relação menos distanciada do leitor; caricatura como procedimento de construção externa e interna do personagem; relação entre a matéria verbal (história) e não-verbal (gravura).

No capítulo a seguir, apresentaremos a tradução que realizamos a partir do projeto de tradução que delineamos ao longo deste capítulo e dos anteriores. Para

isso, confrontaremos nossa leitura com aquela de Suzuki, ocasião na qual apontaremos também características relevantes da tradução das outras histórias empreendidas por ele, que não contemplamos nessa parte do trabalho.

CAPÍTULO 4: A tradução

Neste capítulo, apresentaremos a tradução que sugerimos, levando em consideração as características do traço burtoniano delineadas nos capítulos anteriores, a partir da filmografia e da leitura das histórias do livro. O objetivo é, no confronto dessa tradução com aquela de Suzuki e também com o original, mostrar em que medida os traços destacados em nossa leitura se colocam agora como uma diferença relevante e significativa em nossa tradução.

“Stick Boy and Match Girl in Love”

Em nossa leitura da história original, apresentada no segundo capítulo deste trabalho, destacamos especialmente o elemento cômico presente na segunda estrofe gerado ao mostrar o quanto as metáforas geralmente utilizadas para o amor, por exemplo, uma “chama”, se traduzem de modo muito literal na relação dos personagens.

Em sua tradução, Suzuki também busca criar um efeito cômico nesta passagem, entretanto, para isso, faz uso de um tom jocoso, que encontraremos também em outras das histórias traduzidas. A exemplo disso, temos os últimos versos da segunda estrofe: “Foi só seguir seu desejo à risca, / Que ele saiu queimando fásca.” Interessante notar também que a escolha vocabular do tradutor não só remete ao fogo, como o original, mas ecoa a forma física da personagem Menina Fósforo ao utilizar, por exemplo, a expressão “à risca”, que remete também ao riscar de um fósforo para acendê-lo.

A partir da leitura deste trecho, entretanto, pode-se depreender que o destino dos personagens, ou seja, a combustão do Menino Palito, é apenas resultado da busca dos personagens por “acender entre eles / A chama da paixão”. Observamos aqui que, embora a impossibilidade dessa relação exista, ela parece ser uma consequência óbvia da condição de ambos, não se colocando, portanto, como uma questão relevante, mas apenas um fator que ressalta o caráter inusitado desse casal.

Tendo em vista as discussões do primeiro e segundo capítulo deste trabalho, entendemos que essa impossibilidade do relacionamento dos personagens

é um fator importante para nossa leitura, visto que é um conflito gerado devido à forma física de cada um. Para isso, buscamos fazer com que o questionamento levantado pelo narrador (“But could a flame ever burn / for a match and a stick?”, BURTON, 1997, p. 1) sugira essa impossibilidade também em nossa tradução: “Mas haveria entre eles / a chama de um grande amor?” Buscamos também que o efeito cômico seja criado pelo jogo entre a metáfora e o modo como ela se traduz de modo literal no relacionamento dos personagens.



“Menino Palito e Garota Fósforo”

Menino Palito gostava da Menina Fósforo
Gostava era pouco:
Sua figura esbelta
O deixava louco

“Menino Palito e Menina Fósforo Apaixonados”

O Menino Palito gostava da Menina Fósforo.
Realmente gostava muito dela.
Achava que ela era quente
e também muito bela.



Mas como acender entre eles
A chama da paixão? Simples.
Foi só seguir seu desejo à risca,
Que ele saiu queimando faísca.

Mas haveria entre eles
a chama de um grande amor?
Havia, literalmente,
e ele sentiu bem de perto o calor.

(BURTON, 2007, p. 10-13,
Tradução de Suzuki)

(Tradução nossa)

“Robot Boy”¹⁸

Nesta história, estruturalmente, enquanto que o original não se mostra regular em questão de estrofes e rimas, Suzuki busca padronizar esses elementos, em certa medida. Como exemplo disso, podemos observar a segunda estrofe que, no original, apresenta apenas três versos e rimas nos versos ímpares, que, na tradução, passou a ter quatro versos e rimas nos segundo, terceiro e quarto versos.

The only time he seemed alive at all
was with a long extension cord
plugged into the wall.
(BURTON, 1997, p. 7)

“Quando até a tomada um longo fio
elétrico se estendia,
Este era o único momento do dia
Em que ele ficava cheio de energia.”
(BURTON, 2007, p. 17,
Tradução de Suzuki)

¹⁸ Algumas de nossas traduções não foram reproduzidas na íntegra no texto por serem demasiadamente grandes. Entretanto, elas podem ser encontradas reproduzidas integralmente no Apêndice C deste trabalho.

Outro ponto interessante é a sugestão do médico acerca da paternidade da criança, ou seja, “a microwave blender”, uma mistura de dois utensílios domésticos que não existem de fato. Suzuki sugere como tradução simplesmente “forno de micro-ondas”.

The doctor said gently,
"What I'm going to say
will sound pretty wild.
But you're not the father
of this strange-looking child.
You see, there still is some question
about the child's gender,
but we think that its father
is a microwave blender."
(BURTON, 1997, p. 7)

O doutor, gentil, lhe respondeu:
"O que vou lhe dizer
Pode parecer extravagante
Mas o senhor não é o pai
Desse garoto mutante.
Veja bem, a questão não é simples
E requer investigação profunda,
Mas achamos que o pai dele
É o forno de micro-ondas.
(BURTON, 2007, p. 17,
Tradução de Suzuki)

Em nossa leitura, entendemos que a utilização de um utensílio novo cria todo um imaginário que amplia as possibilidades do texto, não o prendendo às convenções do nosso mundo, na medida em que, para nós, não é possível a existência de um “menino-robô” nem mesmo de casos extraconjugais com utensílios de cozinha. Por isso, optamos por criar um utensílio imaginário, mesmo inflando um pouco o verso, em vez de simplesmente utilizar um existente em nosso convívio diário, que acabaria por transformar em mundano todo esse imaginário que mencionamos anteriormente.

Gentilmente, respondeu:
"A minha conclusão
não é nada bonita.
Mas você não é o pai
dessa criança esquisita.
Veja, ainda há dúvidas
quanto ao sexo da criança,
mas achamos que um liquidificador de micro-ondas
foi quem lhe proveu essa herança.
(Tradução nossa)

“Staring Girl”

Conforme mencionamos anteriormente, observamos nesta história que a segunda estrofe da história original é construída a partir da intercalação dos versos com as imagens, o que poderia ser compreendido como uma estrofe única de quatro versos, rimando nos versos pares, como aparece diversas vezes em outras histórias.

Em sua tradução, Suzuki opta por utilizar um ponto final em cada um desses versos isolados, deixando-os assim independentes e criando uma nova unidade. Lembrando que cada imagem reproduzida abaixo e seu respectivo verso, que se encontra ao lado, ocupam um par de páginas tanto no livro original, quanto na tradução publicada.

	“Staring Girl”	“A Garota de Olhos Fitos”
	I once knew a girl who would just stand there and stare. At anyone or anything, she seemed not to care.	Sempre de olhos fixos, arregalados: Uma menina assim eu conheci Olhava com o ar parado Ar de quem não está nem aí
	She'd stare at the ground,	Olhava para baixo.
	She'd stare at the sky.	Olhava para o alto.
	She'd stare at you for hours, and you'd never know why. (BURTON, 1997, p. 10-21)	Punha os olhos um tempão em você, Sem que ficasse claro o porquê. (BURTON, 2007, p. 20-31, Tradução de Suzuki)

Sendo assim, ao não considerar versos em páginas diferentes como partes de uma mesma estrofe, Suzuki não mantém o esquema de rimas do original, ou seja, nos versos pares. Ao considerá-los independentemente, quando dois versos encontram-se juntos na mesma página, eles rimam entre si.

Outro ponto interessante a ser ressaltado é que, no original, a palavra “stare” é extensamente repetida ao longo do texto. Em nossa leitura, entendemos que essa repetição é importante, tendo em vista que remete imediatamente à habilidade da menina que pode ser considerada causadora de estranhamento nos demais, colocando-a portando como uma *outsider* naquele contexto. Na tradução de Suzuki, observamos que essa palavra é traduzida utilizando palavras diferentes, por exemplo, “olhos fitos”, no título, e “olhos fixos” na primeira estrofe, “olhar”, “punha os

olhos” e “não pisca” (em relação ao concurso), mostrando que, de fato, essa não é uma questão central em sua tradução.

Sendo assim, optamos por utilizar uma mesma tradução para “stare”, ou seja, “encarar”, para que sua extensiva repetição também seja reproduzida, chamando a atenção ali também para essa habilidade da personagem, auxiliando na ênfase em sua caracterização, como ilustra, por exemplo, as duas primeiras estrofes reproduzidas abaixo.



Certa vez, conheci uma garota
que apenas ficava parada e encarava.
A qualquer um ou qualquer coisa,
parecia que não importava.



Encarava o chão,



Encarava o céu.



Te encararia por horas,
Por algum motivo ao léu.
(Tradução nossa)

Em relação à primeira estrofe da tradução publicada, observamos que os versos “At anyone or anything, / she seemed not to care.” são traduzidos por “Olhava com o ar parado / Ar de quem não está nem aí.”. Enquanto que, a partir do trecho original, sabemos que a personagem não é seletiva na escolha de quem ou o que encarar, a partir da tradução, a impressão que temos é que essa habilidade não causa qualquer desconforto para a personagem, já que ela parece não se importar. Olhando para a personagem tendo como contexto de fundo toda a produção burtoniana e as características delineadas nos capítulos anteriores, é possível termos outro entendimento a esse respeito, mesmo que isso esteja de modo explícito no texto, ou seja, de que essa característica provavelmente a transforma em um *outsider*, o que nos leva a interpretar a última figura do modo em que mencionamos anteriormente. Portanto, observamos aqui outro indício de que o

tradutor do livro publicado opta por não trazer para sua tradução elementos da produção anterior do diretor, ou seja, tratando secundariamente um fator que nosso projeto considera central.

“The Boy With Nails in His Eyes”

Nesta tradução de Suzuki, observamos a mesma organização estrutural dos versos originais, ou seja, uma única estrofe de quatro versos, rimando nos versos pares, de extensão variando entre 5 e 8 sílabas métricas, no original, e na tradução, entre 9 e 10 sílabas métricas.

Na história original, o personagem é o sujeito da frase do primeiro verso, sendo que, inclusive, é uma repetição do título. Conforme discutido anteriormente, entendemos que a construção dos títulos também funciona no sentido de voltar o foco para o personagem, enfatizando seu movimento de caracterização, na medida em que traz o próprio nome do personagem, sua habilidade ou característica que o faz destoar dos demais em combinação com “boy” ou “girl”, como um super-herói (por exemplo, “Junk Girl”, “Stain Boy”) ou uma pequena descrição também dessa mesma habilidade ou característica, como se fosse um epíteto, como é o caso do título desta história.

Na tradução, observamos que o personagem é o objeto da ação narrada, não seu autor, o que funcionaria em um sentido inverso, afastando o olhar do leitor para uma perspectiva distanciada, conforme já discutimos anteriormente, como uma consequência do tom impessoal impresso aos versos, como se o narrador estivesse meramente noticiando um fato, como uma notícia de jornal. Nesse sentido, observamos aqui também um movimento oposto àquele que ressaltamos a partir da análise da obra burtoniana.

The Boy with Nails in His Eyes
put up his aluminum tree.
It looked pretty strange
because he couldn't really see.
(BURTON, 1997, p. 22-23)

Os problemas ópticos devidos
Aos dois pregos nos olhos do menino
Fizeram sua árvore de alumínio
Ficar meio fora de figurino.
(BURTON, 2007, p. 32-33,
Tradução de Suzuki)

Em nossa tradução, propomos a repetição do título no primeiro verso, mantendo o personagem como sujeito da ação narrada no primeiro verso,

enfatizando assim sua caracterização, visto que consideramos que esse elemento corrobora a leitura que propomos anteriormente. No segundo verso, buscamos ressaltar o paradoxo gerado pela aparência estranha da árvore e o fato de que o personagem não pode vê-la, o que, por sua vez, é o fator que poderia gerar um efeito cômico.

O Menino com Pregos nos Olhos
montou sua árvore para as festividades.
Ficou parecendo estranha
porque não podia vê-la de verdade.
(Tradução nossa)

“The Girl With Many Eyes”

Conforme discutimos anteriormente, quando temos a presença de um narrador em primeira pessoa no texto original, ela geralmente se estabelece como sendo uma pessoa que já conhece ou passa a conhecer o personagem e coloca suas impressões sobre ele. No caso de “The Girl With Many Eyes”, este narrador está inclusive retratado na figura. Como podemos observar, há diversos pontos de interrogação sobre sua cabeça. A partir do segundo verso do texto, sabemos que a menina causou surpresa a esse narrador. Entretanto, se pensarmos a representação visual nos moldes discutidos anteriormente, é possível interpretar esta figura como também acrescentando dados à narrativa, neste caso, mostrando que a surpresa mencionada no texto também envolve certo grau de confusão.

Na tradução de Suzuki, o narrador não expressa surpresa, apenas afirma que sentiu “tonto”, o que poderia ser um indício de confusão, embora isso não a demonstre exatamente, uma vez que a tontura também pode ser considerada um efeito de não se saber em quais olhos focar ao falar com uma pessoa que os tem em grande quantidade. Portanto, é possível considerar que a escolha do tradutor se limita à imagem, se associarmos a tontura à confusão, o que iria na via oposta à função que entendemos que as imagens têm no texto burtoniano, ou seja, acrescentar dados além de meramente ilustrar. Nesse sentido, as impressões do narrador no texto traduzido não expressariam o estranhamento que acreditamos estar presente no original, marcando a condição de *outsider* do personagem, ao causar surpresa em outra pessoa, neste caso, o narrador. A partir disso, portanto,

observamos que a leitura de Suzuki não considera relevante esse fator que destacamos como um dos principais aspectos do traço burtoniano.



One day in the park
I had quite a surprise.
I met a girl
who had many eyes

Dia desses no parque
Vi uma moça de raro encanto.
Tinha tantos, tantos olhos
Que, confesso, fiquei meio tonto.

She was really quite pretty
(and also quite shocking!)
and I noticed she had a mouth,
so we ended up talking.

A sua beleza não era pouca
(Aliás, que tremenda gatinha!),
Quando notei que tinha boca,
Engatamos uma conversinha.

We talked about flowers,
and her poetry classes,
and the problems she'd have
if she ever wore glasses.

Falamos de ecologia,
Sobre suas aulas de poesia,
Sobre os óculos que usaria
Se um dia tivesse miopia.

It's great to now a girl
who has so many eyes,
but you really get wet
when she breaks down and cries.
(BURTON, 1997, p. 24-25)

Mas, de tudo, o que eu mais adoro
É seu olhar diversificado
Se entretanto ela cai no choro
Não tem quem não fique molhado.
(BURTON, 2007, p. 34-35,
Tradução de Suzuki)

Também como exemplo disso, temos o segundo verso da segunda estrofe do original, que também poderia ser interpretado como demonstrando esse estranhamento, ao caracterizar a personagem como “shocking”. Entretanto, conforme mostrado nessa mesma estrofe, esse estranhamento inicial não se colocaria enquanto empecilho para o narrador, que, inclusive, considera a personagem muito bonita. Na tradução, por sua vez, não observamos esse estranhamento retratado na segunda estrofe.

É aqui também que notamos, mais uma vez, o tom jocoso adotado pelo tradutor, ao utilizar expressões como “tremenda gatinha” e “engatamos uma conversinha”, que poderia caracterizar um tom quase juvenil na voz desse narrador.

Em nossa tradução, buscamos retratar um narrador cuja impressão mistura surpresa e confusão, dialogando também com a imagem. É nosso objetivo também mostrar como a condição da garota lhe causa sofrimento, conforme mencionado anteriormente, na análise desta história, ou seja, como nos versos finais da história (“when she breaks down and cries”), mostrando que é uma situação recorrente (quando ela chora) e não uma condição momentânea.

É bom conhecer uma menina
que tantos olhos tem,
mas se ela cai no choro
você se molha também.

(Tradução nossa)

“Stain Boy”

Conforme já mencionado no capítulo anterior, quando da análise desta tradução, observamos aqui também um movimento, na tradução, de afastamento do leitor em relação ao personagem, causado pela ausência do narrador em primeira pessoa. Mais uma vez, notamos aqui também um apagamento dos elementos que mostram a estranheza que o personagem causa no narrador ou em outros personagens, e sua conseqüente substituição por elementos que mostram que o personagem é, inclusive, bem querido naquela sociedade. Tais opções do tradutor são, portanto, diferentes daquelas indicadas pela leitura da obra burtoniana que propomos neste trabalho.

De todos os grandes super-heróis,
Ele é muito, muito diferente:
Faltam-lhe poderes especiais
E mesmo um carro superpotente.

Ele não tem a valentia do Batman
E nem a coragem do Super-Homem.
Mas quem o conhece, vira seu fã:
O Super-Man... cha! Este é o seu nome.

Por sobre arranha-céus ele não voa,
Nem é tão veloz como um trem-bala.
O talento pelo qual destoa
É espalhar manchas por onde passa.

O mais estranho dentre todos
os super-heróis usuais
não tem um supercarro
ou poderes especiais.

Ao lado de Super-homem e Batman,
acho mesmo que ele some
Mas para mim, ele é especial
e Menino Mancha é o seu nome.

Ele não voa pelos prédios
ou ultrapassa trens em movimento.
O único talento que parece ter
É deixar um rastro nojento.

Não poder correr, nadar ou voar
É algo que às vezes o contraria,
Assim como o primeiro lugar
Nas dívidas com a tinturaria.

(BURTON, 2007, p. 36-37,
Tradução de Suzuki)

Às vezes, sei que o incomoda
não nadar, correr ou voar.
e por causa dessa habilidade
a conta da lavanderia é de matar.

(Tradução nossa)

Na segunda estrofe, observamos uma possível tentativa de aproximação do universo infanto-juvenil da tradução, ao explorar a identidade de super-herói do personagem, que é chamado de Super-Mancha aqui, mas, no título, é chamado de Menino Mancha, como se construísse uma dupla identidade para o personagem, como Clark Kent e Bruce Wayne são para o Super-Homem e o Batman, respectivamente.

Em nossa tradução, buscamos evitar a hierarquização, como se deu na tradução de Suzuki, ao colocar o personagem não seria tão valente ou corajoso como o Batman e o Super-Homem. O Menino Mancha não é pior nem melhor que os outros heróis com quem é comparado, ele apenas não se destaca (“tame”, em inglês carrega um sentido de opaco, não excitante). É nesta estrofe também que observamos a presença de um narrador em primeira pessoa, que construiria uma relação de proximidade e identificação com o personagem. Buscamos marcar também uma possível relação entre narrador e personagem, essa voz em primeira pessoa não apenas conhecendo o pequeno herói, como também tendo um sentimento de afeto para com ele. Também optamos pelo título “Menino Mancha”, pois entendemos que, embora não invoque a ideia do herói tanto quanto o prefixo “super”, daríamos ênfase ao fato de que ele ainda é um menino.

Na terceira estrofe, buscamos evitar a explicitação que entendemos haver na tradução de Suzuki, uma vez que opta por marcar que esse talento do menino é algo que o faz “destoar” dos demais. No original, essa informação é apenas sugerida pela tensão entre as palavras “talent” e “nasty”. Da mesma forma, tentamos criar essa tensão com o uso das palavras “talento” e “nojenta”.

“The Melancholy Death of Oyster Boy”

Conforme também discutido extensivamente no capítulo anterior, é possível entendermos que, na tradução de Suzuki, há uma explicitação dos implícitos presentes no original, bem como outro dimensionamento da relação entre os pais do menino, que passaria a ser uma relação de cumplicidade, e não conflituosa, conforme depreendemos a partir de nossa leitura do original. E a aproximação da relação dos pais poderia resultar em um deslocamento do foco, afastando-o do menino e, portanto, daquela que nossa leitura da obra burtoniana propõe.

Nossa tradução tem por objetivo, portanto, buscar criar uma relação conflituosa entre os pais e o menino, bem como investir nos implícitos gerados pela repetição dos pronomes “he” e “she”, como, por exemplo, no trecho abaixo:

“Sinceramente, meu querido,
Não quero parecer chata,
Mas alguma coisa nessa história
Anda muito mal contada.
Noto o quanto você tem se esforçado
É mesmo admirável que não tenha desistido,
Mas não venha me dizer que seus problemas
na cama
São todos culpa do Francisco.”

O pai passou pomadas, tentou unguentos,
Que fizeram tudo ficar vermelhento.
Também experimentou poções e loções
E até um preparado de erva brava.
Mas as coceiras, a dor, as contrações,
Os sangramentos só aumentavam.

(BURTON, 2007, p. 51,
Tradução de Suzuki)

Ela disse: “Sério, querido,
me perdoe o trocadilho,
mas algo não cheira bem
e eu acho que é o nosso filho.
Não sei como dizer isso sem fazer um
melodrama
mas você culpa nosso filho por seus problemas
na cama.”

Ele tentou óleos e pomadas
que deixaram tudo vermelho.
Tentou poções e loções,
todo tipo de conselho.
Doeu, coçou, sangrou, pés, mãos e joelho.
(Tradução nossa)

Aqui, optamos por manter o relacionamento dos pais mais parecido com aquele que destacamos em nossa leitura do texto de Burton, diminuindo a cumplicidade no assassinato do filho, mantendo a figura do pai como aquele que tenta buscar saídas, enquanto a mãe aponta os problemas, deixando para demonstrar essa relação de cumplicidade apenas nos versos finais.

Optamos pelo título “A Melancólica Morte do Menino Ostra”, pois, ao mesmo tempo em que mantém o foco nos sentimentos dos personagens, não faz referência tão explícita ao caráter heroico do personagem. Entendemos que é apenas ao acompanharmos a sequência de eventos que culminam na morte do personagem

que reconhecemos sua heroicidade. O título também poderia ser entendido como uma leve intervenção de um narrador, que não se coloca em primeira pessoa nessa história, mas que se manifesta ao expressar no título um sentimento que pode ser seu, já que os personagens não o denotam, conforme discutimos anteriormente.

No trecho a seguir, no penúltimo verso da estrofe, tentamos enfatizar as condições anormais do nascimento do menino, descrita no original como “unnatural birth”. Entendemos também que, nesse momento do original, temos uma antecipação implícita do fim da história, quando o narrador coloca o personagem como “the start and the end and the sum of their plight.”

Das mãos, dos pés, os dedos eram dez, Tinha tubos, tinha olhos, Podia ouvir e perceber. Mas normal ele era? Isso já não dá para dizer.	Tinha dez dedos nas mãos e nos pés. O sangue circulava normalmente. Podia ver, ouvir e sentir, mas era normal? Não exatamente.
Para os pais, uma praga, um desespero: O começo de todos os pesadelos.	Esse cancro, essa praga de estranho nascimento Foi o começo, meio e fim de todo sofrimento.
(Ibid. p. 43, Tradução de Suzuki)	(Tradução nossa)

No exemplo a seguir, tentamos evitar aqui nomear o sentimento dos pais com relação ao filho, deixando essa informação implícita.

Sem saber que nome lhe dariam, Chamavam-no apenas de Francisco, Ou por pura e simples antipatia: “Aquilo que parece com um marisco.”	Sem saber que nome dar, chamavam-no apenas de João, ou, às vezes, aquela coisa que parece um mexilhão.
(Ibid. p. 47, Tradução de Suzuki)	(Tradução nossa)

Neste trecho que se segue, optamos por traduzir “left” como “deixado” e não “esquecido”, como fez Suzuki. Escolhemos esse vocábulo para enfatizar o fato de que essa foi uma atitude voluntária e não um mero esquecimento. Assim, buscamos deixar implícito aqui o sentimento de rejeição por parte da mãe que, neste mesmo momento, encontra-se chorando no carro.

Numa tarde de verão Chico foi esquecido sob um aguaceiro Na avenida Oceano, ao lado do canteiro. E lá ficou, observando os redemoinhos Da água da chuva escorrendo pelo bueiro.	Numa tarde de primavera, João foi deixado no temporal. Na esquina da avenida beira-mar com a rua principal, ele observava a água que descia em espiral.
(Ibid. p. 49, Tradução de Suzuki)	(Tradução nossa)

No exemplo abaixo, temos a primeira referência à mulher como “mãe” e, mesmo assim, ela é feita no original como “His mom”, sempre enfatizando sua relação com o menino. Tentamos manter essa relação conflituosa marcando aqui também como a primeira ocorrência da palavra “mãe”, também vinculada ao menino.

Enquanto isso a mãe, parada
Na beira duma autoestrada,
Dava murros no volante.
Era grande a sua aflição,
A dor cada vez mais forte
De toda a sua frustração.

(Ibid. p. 49,
Tradução de Suzuki)

A mãe do menino, na via expressa,
parada no acostamento,
esmurrava o volante –
sem conter o ressentimento,
a dor crescente,
a frustração
e o sofrimento.

(Tradução nossa)

Nos versos abaixo, também tentamos manter a ênfase na pressa dos pais ao realizar o funeral do filho, utilizando-se sentenças curtas e uma sequência rápida dos eventos. No entanto, buscamos também enfatizar a melancolia do momento, que afinal é o que dá o título à história, privilegiando o fato de que os pais fizeram uma única prece e derramaram uma única lágrima pelo filho. Buscamos aqui também enfatizar a facilidade com que a memória do Menino Ostra foi esquecida ao ser levada por apenas uma onda de maré alta. Ao deixarmos para construir essa relação de cumplicidade entre os pais apenas no final da história, no último verso, buscamos manter implícita essa relação. Visando manter a relação entre os elementos não-verbais e os elementos verbais, traduzimos também os escritos na areia, na imagem que acompanha este trecho da história.



Rápido, lhe enterraram os restos perto do
mar,
Choraram uma horinha,
Rezaram uma rezinha,
E bem rápido voltaram para o lar.

Uma cruz de galhos cinza fincaram no local.
Escreveram na areia: “Jesus salvará”.

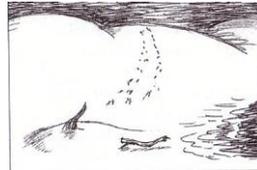
Na areia, junto ao mar, bem rápido o
enterraram
– fizeram uma prece, derramaram uma
lágrima –
e para casa logo voltaram.

A cruz de gravetos marcava o fim de toda a
história.
As palavras na areia prometiam:
“Jesus o terá em Sua glória.”



Mas a primeira onda mais forte arrastou
Sua lembrança para o fundo do mar.

Mas a primeira maré alta levou de vez sua
memória.



Já em casa, na cama quentinha,
Papai beija mamãe, se abraçam
de conchinha:
“Vem, meu amor, hoje estou com toda a
adrenalina!”

Sãos e salvos, já na cama,
ele a beija e chama,
“Vamos dar uma rapidinha.”



“OK”, ela sussurra, “só que dessa vez
tem que ser uma menininha.”
(Ibid. p. 57-59,
Tradução de Suzuki)

“Mas desta vez,” ela sussurra, “vamos torcer
por uma menininha.”
(Tradução nossa)

“Voodoo Girl”

Nesta história, o tema da mulher com costuras no corpo, muito presente nas personagens femininas burtonianas, conforme mencionamos acima, quando da discussão da Mulher Gato de *Batman o Retorno* (1992) e Sally de *O Estranho Mundo de Jack* (1993), também recebe destaque, uma vez que a personagem tem sua pele feita de “white cloth” e é “all sewn apart”. Interessante notar o jogo entre “sewn”, significando “costurado”, e “apart”, que significaria “separadamente”. Temos aqui, portanto, a evocação da ideia de não ser um todo completo, mas pedaços unidos por costuras que nem sempre se sustentam e constantemente se soltam, como a personagem Sally e até mesmo Emily, a *Noiva Cadáver* (2005), com seu corpo zumbi, tema também ecoado aqui.

Em sua tradução, Suzuki opta por descrever o corpo da personagem como “Todo costurado e refeito”. Embora o tema das costuras esteja presente, a menção de algo “refeito” nos remete à ideia de que, em algum momento, o corpo da

personagem já teria sido uma unidade completa, mas que posteriormente se soltou e precisou ser costurado e “refeito”. Embora essa seja uma interpretação cabível, quando olhamos as personagens femininas supracitadas, percebemos que, não necessariamente, seria esse o caso. Estas personagens já são originalmente construídas com suas costuras.



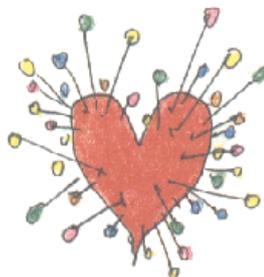
Sua pele é de um claro tecido,
Todo costurado e refeito.
Muitos alfinetes coloridos
Despontam-lhe à altura do peito.

Olhos que giram como discos,
Ela possui dois belos pares.
Olhos de poderes hipnóticos:
Olhos de apaixonar os rapazes.

Rapazes que coloca em transe,
Como verdadeiros zumbis.
É o caso de um zumbi francês,
Que depois só dizia: “*Oui, oui*”.



Mas ela também tem uma sina
Que jamais poderá ser quebrada:
Se alguém dela se aproxima
Seu coração sente as espetadas.



(Ibid. p. 60-63,
Tradução de Suzuki)

Tendo em vista essas discussões, em nossa tradução, propomos uma quarte estrofe com um quinto verso, pois entendemos ser relevante o fato de o quinto verso estar separado, ilustrando também um possível isolamento da personagem, conforme mencionamos no segundo capítulo deste trabalho.

Mas ela sabe que tem uma maldição
que não vencerá jamais.
Pois se alguém
chega muito perto

os alfinetes penetram ainda mais.

(Tradução nossa)

“Stain Boy’s Special Christmas”

Conforme também discutido no capítulo anterior, as opções da tradução de Suzuki acabam criando um efeito de afastamento do leitor em relação ao personagem. Observamos também em nossa leitura anterior que a tradução não estabelece uma relação com a outra história que o personagem Stain Boy também protagoniza. Em nossa tradução, portanto, buscamos enfatizar as características do uniforme do personagem, ou seja, o fato de que é limpo, macio e confortável, em oposição às características do próprio personagem, que tem o corpo coberto de manchas de gordura. O objetivo aqui é manter o foco no personagem e em seus sentimentos. Para isso, também nos apoiamos nas imagens para explicitar o que o personagem está sentindo: a alegria pelo uniforme novo na primeira imagem e o sofrimento que a destruição desse mesmo uniforme causou.



Olha, olha!
O uniforme novinho em folha
Que o Super-Mancha ganhou de
presente.

No Natal, o Menino Mancha ganhou
um uniforme novinho
Era confortável, macio, cheiroso e
limpinho.



Olha, olha!
Não passou nem uma hora,

Mas em tão poucos minutos
(que nem deu tempo de contar)



E as velhas manchas de gordura
Já começaram a se formar novamente!
(Ibid. p. 64-67,
Tradução de Suzuki)

Aquelas manchas gordurosas
voltaram a se formar.
(Tradução nossa)

“The Girl Who Turned into a Bed”

Em “The Girl Who Turned into a Bed”, a primeira e segunda estrofes narram a transformação da personagem, especialmente a segunda estrofe, que faz um comparativo de sua pele que antes era “all flaky and rotten”, passando a ser “replaced with 100% cotton”. Ambas as estrofes são acompanhadas pela primeira

ilustração, que retrata a menina antes de sua transformação, apenas segurando o ramo de salgueiro que desencadeou o processo. Em nossa leitura, entendemos que essa comparação é relevante na medida em que enfatiza que a transformação da menina se deu por um fator externo, assim como “The Boy With Nails in His Eyes”, discutido anteriormente.

Na tradução de Suzuki, esse comparativo não está presente, há apenas a descrição de como ficou a pele da personagem e acrescentando também informações sobre seu enchimento, na segunda estrofe. Além disso, no original, a pele da personagem foi substituída (“Her skin, which had turned / all flaky and rotten, / was now replaced / with 100% cotton.”, BURTON, 1997, p. 59). Na tradução, observamos que a pele da personagem recebe uma guarnição interna e ganha um revestimento, ainda existindo entre o enchimento e o revestimento, como alguma porção humana da personagem ainda existisse em meio aos elementos que constituem agora enquanto cama.



No dia em que tudo aquilo aconteceu
Ela tinha colhido estranhos ramos de
salgueiro
Sua cabeça branqueou, inchou, cresceu,
E se transformou num macio travesseiro.

Sua pele, que se guarneceu por dentro
De estopa e de flocos muito grosseiros,
Ganhou revestimento de tecido
De algodão cem por cento.

Enquanto isso ela batia pernas e braços,
Num movimento de avião que decola.
E o resultado de tão grande esforço
Foi um belíssimo colchão de molas.



Tudo foi tão terrivelmente estranho
Que comecei a chorar, não teve jeito.
Mas por fim compreendi
Como é bom dormir em tão confortável leito.



(BURTON, 2007, p. 68-71, Tradução de Suzuki)

Na quarta estrofe da tradução, temos a presença marcada do narrador em primeira pessoa e sua reação. Entretanto, nos dois últimos versos, a leitura do tradutor mostra-se um pouco diferente da nossa em que, conforme mencionamos anteriormente, observamos nesses versos um possível efeito cômico, ao elevar ao extremo uma visão otimista do narrador que vê um ponto positivo na transformação da menina: “But at least after that / I had a nice place to sleep.” (BURTON, 1997, p. 61). Na tradução, por sua vez, o narrador parece ter se consolado apenas após dormir na personagem-cama e verificar o quanto ela era confortável.

Na tradução que propomos, buscamos fazer uma comparação entre a personagem antes e depois da transformação presente na segunda estrofe e criar também uma quebra de expectativa na quarta estrofe, gerada pelo otimismo do narrador, que discutimos no capítulo 2 deste trabalho.

Aconteceu naquele dia em que
colheu um estranho salgueiro.
A cabeça inchou e empalideceu
e amaciou feito travesseiro.

Sua pele, antes escamosa
e beirando a podridão,
foi agora substituída
por 100% algodão.

Através de seus órgãos e torso,
ela se abriu feito um pavão,
um belíssimo conjunto
de molas e colchão.

Foi tão terrivelmente estranho
que comecei a chorar.
Mas pelo menos depois disso
Tinha um bom lugar para cochilar.

(Tradução nossa)

“Roy, the Toxic Boy”

Nesta tradução, notamos também o movimento de afastamento em relação ao personagem, um movimento oposto ao que destacamos em nossa leitura da obra burtoniana, na medida em que há um apagamento do narrador em primeira pessoa na primeira estrofe desta história.

To those of us who knew him
-his friends-
we called him Roy.
To others he was known
as that horrible Toxic Boy.
(BURTON, 1997, p. 63)

Para aqueles que o conheciam
– os seus amigos –
Seu nome era Breno.
Para os outros, ele era
O horrível Menino Veneno.
(BURTON, 2007, p. 73,
Tradução de Suzuki)

É possível entendermos que, como consequência disso, temos um movimento de afastamento, pois o narrador, na tradução, não se inclui entre seus amigos, enfatizada pela inserção do verso “his friends”, quebrando o padrão de estrofes de quatro versos, que verificamos nas demais estrofes. Conforme discutimos anteriormente, entendemos que essa quebra do original é relevante na medida em que reflete uma ênfase nesse grupo de amigos do personagem, no qual o narrador se inclui. Nas outras duas instâncias em que o narrador em primeira pessoa aparece, notamos que o tradutor optou por fazer também essa referência, conforme observamos nas estrofes abaixo. Entretanto, uma vez que não há referência do grau de proximidade entre o narrador e o personagem, poderíamos interpretar que o narrador é meramente um telespectador à margem, como o próprio leitor, sem um sentimento de identificação ou simpatia para com aquele personagem.

Houve apenas uma vez
Em que o vi aos prantos.
Foi quando pingaram
Colírio em seus olhos.



(Ibid. p. 76, grifos nossos)

Quando a alma abandonou seu corpo,
Fizemos todos uma oração em silêncio.
Foi então que lá no alto céu apareceu
Um buraco na camada de ozônio.



(Ibid. p. 79, grifos nossos)

Notamos acima também, na transcrição da quinta estrofe, presente na página 76, que Suzuki optou por traduzir “sodium chloride”, a substância que caiu nos olhos do menino, por “colírio”. Embora, literalmente, “cloreto de sódio” seja meramente sal de cozinha, este também é o principal elemento constituinte do soro fisiológico, ou seja, é uma substância esterilizante, criando-se assim um estranhamento pelo fato de que essa substância é capaz de fazer o menino chorar. O colírio, por sua vez, é um medicamento e, ao entrar em contato com os olhos, é capaz de fazer com que os olhos lacrimejem, o que não criaria estranhamento algum nesta situação.

Na última estrofe da história, cuja tradução é reproduzida acima, presente na página 79 da tradução publicada, notamos que Suzuki optou por traduzir:

It drifted up to heaven
and left a hole in the ozone layer.
(BURTON, 1997, p. 69)

Foi então que lá no alto céu apareceu
Um buraco na camada de ozônio.
(BURTON, 2007, p. 79,
Tradução de Suzuki)

Enquanto que, no original, temos um movimento da alma desencarnada do menino, que sobe aos céus, indicando, em um sentido religioso, que o menino foi para o paraíso (“heaven”) e, no percurso, deixou um buraco na camada de ozônio, na tradução, não temos esse movimento. Sabemos apenas que a alma do pequeno Roy deixou o corpo e o buraco na camada de ozônio apareceu, sem que uma coisa esteja de fato relacionada à outra. Para estabelecer essa relação, o leitor pode se apoiar na imagem, que ilustra a alma em um movimento ascendente. Entretanto, em nossa leitura, entendemos que a referência a “heaven” se coloca como relevante, uma vez que mostra que o menino, embora tóxico aos olhos das pessoas ditas normais, tinha uma alma boa ao ponto de ir para o céu ao deixar o corpo físico.

Em nossa tradução, buscamos fazer essa relação, bem como enfatizar as ocorrências do narrador em primeira pessoa, visando ressaltar a relação de aproximação entre o personagem e o narrador, e, por consequência, com o leitor.

Para aqueles que o conheciam
– seus amigos –
nós o chamávamos de Ivo.
Para os outros, era chamado
o horrível Menino Nocivo.
(Primeira estrofe, tradução nossa)

Quando a alma deixou o corpo
fizemos uma prece sincera.
Ela subiu direto ao paraíso
e deixou um buraco na ozonosfera.
(Última estrofe, tradução nossa)

“James”

Em “Luciano”, observamos que a tradução optou por uma nova estrutura para a estrofe única que compõe o verso: ao invés de dois versos de tamanhos diferentes com uma rima interna, temos três versos de 13 sílabas métricas, que buscam fazer com que todos rimem entre si (“enganos” – “Luciano” – “ano”).



Unwisely, Santa offered a teddy bear to James,
unaware that
he had been mauled by a grizzly earlier that year.
(BURTON, 1997, p. 70-71)

Papai Noel às vezes comete seus enganos:
Dar um ursinho de pelúcia para Luciano,
que foi atacado por um urso-negro este ano!
(BURTON, 2007, p. 80-81,
Tradução de Suzuki)

Em nossa tradução, buscamos manter apenas dois versos e uma rima interna, como no original. Conforme mencionamos anteriormente, entendemos que esta é uma questão relevante, na medida em que a rima (“bear” – “unware”) recai sobre o elemento causador da condição do menino que, assim como “The Girl who Turned into a Bed” e “The Boy with Nails in His Eyes”, tem sua condição de *outsider* determinada por um fator externo. Na impossibilidade de realizarmos uma rima com “urso”, optamos por fazer a rima com o “presente”, que pode ser interpretado como um fator de conflito neste curto momento da vida do menino a que temos acesso, ou seja, o erro que o Papai Noel cometeu a lhe dar um urso de presente.

Sem querer, Papai Noel deu um urso de presente a Tiago sem estar ciente
de que ele fora atacado por um urso-pardo aquele ano.

(Tradução nossa)

“Stick Boy Festive Season”

Em “As festas de fim de ano do Menino Palito”, notamos que ainda há uma preocupação do tradutor em manter um padrão rítmico. Enquanto que, no original, a história tem apenas dois versos, sendo que o primeiro tem 11 sílabas métricas e o

segundo apenas três, a tradução conta com três versos, que variam entre 11 e 7 sílabas métricas. No original, não há rimas, enquanto que, na tradução, temos uma rima no segundo e terceiro versos. A tentativa de uniformização dos versos e a inserção da rima mostra que há na tradução uma preocupação com a sonoridade que, conforme mencionamos anteriormente, tem um apelo infantil.



No Natal, Menino Palito notou
que, perto dele, até seu arbusto
parecia bem mais robusto.
(BURTON, 2007, p. 82-82,
Tradução de Suzuki)

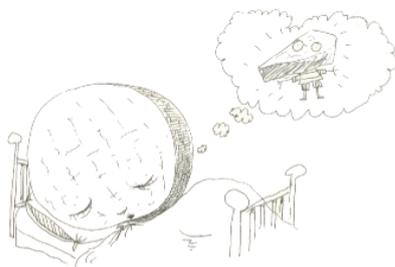
O Menino Palito notou que sua árvore de natal
parecia bem mais saudável do que ele mesmo.
(Tradução nossa)

Notamos também nesta tradução o movimento de distanciamento que observamos nas outras histórias. Enquanto que, no original, temos a simples constatação do personagem em relação à sua forma comparada à da árvore, isso é feito através de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que parece ter acesso direto ao pensamento do personagem. Já na tradução, embora o narrador também seja em terceira pessoa, o uso da expressão “de perto” imediatamente nos leva a uma perspectiva distanciada, como se tanto o narrador quanto nós, leitores, observássemos o personagem e a árvore a partir de uma perspectiva um pouco mais distanciada, mesmo que uma distância curta. Em outras palavras, não estamos mais na mente do personagem, mas olhando-o a partir de fora.

“Brie Boy”

Nesta tradução, verificamos que há uma leve diferença em relação à estrutura do original, composto por duas estrofes de dois versos cada, sendo que ambos os versos de cada estrofe rimam entre si. Em “O Menino Brie”, temos duas estrofes, sendo que a primeira tem dois versos, mas a segunda apresenta três. Os

dois versos da primeira estrofe rimam entre si e, na segunda estrofe, a rima encontra-se no primeiro e no terceiro versos.



Menino Brie tinha às vezes um sonho-profecia:
De seu rosto inteiro só iria restar uma fatia.



Para os meninos aquilo não fazia lé com cré.
Foi assim que Brie se deu bem com o vinho
Chardonnay.

(BURTON, 2007, p. 84-85, Tradução de Suzuki)

A partir da primeira estrofe do original, sabemos que o menino havia sonhado que sua cabeça era apenas uma fatia em vez de um queijo completo, o que acabaria por ser seu destino de fato (“Brie Boy had a dream he had only had twice, / that his full, round head was only a slice.”, BURTON, 1997, p. 74), sendo que, nesses versos, apenas temos notícia dos sonhos do menino, sem nenhum indicativo de que esse seria, de fato, seu fim. Essa informação, nós obtemos apenas no último verso da história. Entretanto, na tradução, já sabemos do destino do menino desde o primeiro verso, em que descobrimos que o menino tinha um “sonho-profecia” e que, no segundo verso, “De seu rosto inteiro só iria restar uma fatia” (grifos nosso). Mais uma vez aqui, observamos uma explicitação do que o original opta por inicialmente deixar implícito, o que poderia ser interpretado como um movimento de facilitação do texto para um público-alvo infantil.

Em nossa tradução, consideramos um aspecto característico do original a tentativa de manter implícitos, sugerindo mais do que explicitando, por isso

buscamos manter a primeira estrofe neutra de indicativos em relação ao destino do menino:

O Menino Brie teve um sonho que sumiu sem deixar traço:
de sua cabeça cheia e redonda restara apenas um pedaço.

As outras crianças sempre o deixavam sozinho...
... mas pelo menos ele combinou bem com um bom vinho.

(Tradução nossa)

“Mummy Boy”

Em “Mummy Boy”, verificamos que as estrofes variam de 2 a 4 versos, com um esquema rímico conforme segue: estrofes de 4 versos rimam nos versos pares; estrofes de 3 versos, em geral, rimam no segundo e terceiro versos; já nas estrofes de 2 versos, estes rimam entre si. Na tradução, notamos que, na maioria dos casos, o tradutor opta por traduzir a maioria das estrofes de 3 versos como estrofes de 4 versos, mas mantendo as 2 versos como no original. Em relação às rimas, notamos aqui uma tentativa de rimar em todos os versos, embora nem sempre as rimas sejam perfeitas:

“Doutor, o senhor poderia
Explicar a causa de nossos males:
Por que é que toda a nossa alegria
Acabou num punhado de gaze?”

“Quer para o bem, quer para o mal,
O diagnóstico será um só.
O seu filho guarda sinal
Da maldição do Faraó.”

De noite usaram toda a lógica
Para explicar tal nascimento.
A criança podia ser “excremento
De alguma expedição arqueológica”.

Buscaram uma complexa explicação
Científica daquela anomalia.
Mas concluíram que a reencarnação
Seria naquele caso a melhor teoria.

(BURTON, 2007, p. 87-88, Tradução de Suzuki)

Entretanto, em algumas estrofes, não há a presença de rimas:

Contudo, do crânio partido
Não saíram doces nem biscoitos,
Mas besouros e outros insetos
Dos mais diversos formatos.
(Ibid. p. 97, Tradução de Suzuki)

Notamos também nesta tradução, a opção por registros excessivamente coloquiais. Conforme mencionamos anteriormente, embora Burton opte também por um registro mais informal, não há a presença de um tom jocoso, pelo contrário, mesmo quando há a intenção de gerar um efeito cômico, isso é feito com fatos que quebrem a expectativa ou com trocadilhos inteligentes, como ocorre em “Stick Boy and Match Girl”, por exemplo. Como exemplo dessas expressões, temos os versos:

Quando ele começava sua brincadeira,
 “As virgens imoladas em sacrifício”,
 As crianças desabalavam numa carreira,
 Gritando: “Esse garoto é um estrupício”.
 (Ibid. p. 89, Tradução de Suzuki)

A molecada já estava no maior fuzuê,
 Quando notaram aquele rolo de papel machê,
 (Ibid. p. 95, Tradução de Suzuki)

Em nossa tradução, optamos por manter o esquema de rimas do original, bem como a divisão das estrofes, pois, conforme mencionamos anteriormente, estes são os elementos poéticos que Burton opta por explorar em suas histórias, buscando reproduzir as variações onde elas ocorrem. Como exemplo disso, reproduzimos abaixo duas estrofes de quatro versos, em que, na primeira, as rimas ocorrem nos versos pares, como ocorre na maioria das estrofes deste tipo presentes nesta história e também em outras, e a estrofe seguinte em que, excepcionalmente, encontramos rima em três versos:

They thought of some complex
 scientific explanation,
 but assumed it was simple
 supernatural reincarnation.

Pensaram que, de algum modo,
 a ciência explicaria,
 mas concluíram que era simples
 reencarnação ou magia.

With the other young tots
 he only played twice,
 an ancient game of virgin sacrifice.
 (But the kids ran away, saying, "You aren't very
 nice.")

Só brincava com as crianças
 de um jogo muito estranho de início:
 mandar virgens para o sacrifício.
 (E elas fugiam dizendo: “Você é um
 estrupício!”)

(BURTON, 1997, p. 78-89)

(Tradução nossa)



Optamos também por manter elementos que poderiam causar estranheza ao leitor brasileiro, como por exemplo, as “tanna leaves” que o menino come como

cereal matinal e a “piñata”, da festa de aniversário da menina mexicana. Suzuki também opta por manter a referência às folhas da mitologia egípcia, deixando inclusive uma nota de rodapé para explicar sua origem. Entretanto, suprime a referência à *piñata*, mesmo mencionado algumas estrofes antes que a festa no parque pertencia a uma menina mexicana. Nossa escolha se justifica exatamente pelo fato de que a festa pertencia a uma cultura estrangeira até para o leitor do texto original, e pelo fato de que um menino-múmia poderia ser confundido com uma *piñata*, mas não com uma simples “caixinha de surpresa”.

“É uma caixinha de surpresas!
Vamos quebra-la pra pegar
As balas, doces e chicletes!”,
Disso rápido um dos pivetes
(BURTON, 2007, p. 96,
Tradução de Suzuki)

“Vejam, é uma *piñata*,”
um deles disse.
Vamos quebrar logo e pegar
brinquedo e gulodice.
(Tradução nossa)

“Junk Girl”

Em “A Menina Trash”, verificamos que há a manutenção da estrutura das estrofes, sendo a maioria de quatro versos, com exceção da segunda, que tem apenas três versos. Entretanto, observamos uma alteração no esquema rimas, sendo que as estrofes de quatro versos, na maioria, rimam no segundo e terceiro versos e a estrofe de três versos apresenta uma rima toante no primeiro e terceiro versos, sendo que, no original, as rimas estão nos versos pares nas estrofes de quatro versos e a estrofe de três versos apresenta uma rima interna, conforme destacamos no segundo capítulo deste trabalho.



Dela ninguém se esquecerá:
A cara suja de carvão,
A pele de puro cascão,
E uma catinga de gambá.

Talvez não seja difícil saber a resposta
Por que Menina Trash vivia tão triste:
É que nunca saía do fundo de uma fossa.

Houve um único breve momento de glória
Em toda a sua biografia:
Foi quando Stan, o gari, pediu a mão da guria.
O lixo do bairro era ele quem recolhia.



Entretanto, antes que o consórcio
Virasse sério compromisso,
Ela tomou chá-de-sumiço,
Pulando num triturador de lixo.



(BURTON, 2007, p. 98-101, Tradução de Suzuki)

Como na tradução anterior, notamos também nesta tradução a forte presença de um registro coloquial em expressões como “puro cascão”, “catinga de gambá”, “chá-de-sumiço”, por exemplo, que acabam por parecerem deslocadas em contraposição com palavras de pouco uso corrente como “consórcio” e até mesmo “biografia” no contexto da história.

Interessante notar que, até esta história, Suzuki optou por traduzir nomes de personagens, como Breno, o Menino Veneno (“Roy, the Toxic Boy”), Francisco (Sam, “The Melancholy Death of Oyster Boy”), e sobrenomes, como Silva (Smith, “Robot Boy”), entretanto, aqui, vemos que manteve não apenas o nome do gari, Stan, como também optou por manter um estrangeirismo para designar a protagonista (“Menina Trash”).

Mais uma vez em um movimento que poderia ser interpretado como uma explicitação, vemos a inclusão de uma informação já no primeiro verso da primeira estrofe: “Dela ninguém jamais se esquecerá”, antecipando que a personagem já não se encontra mais entre os vivos, sendo que, no original, sabemos de seu suicídio apenas nos dos últimos versos.

A partir dos dois primeiros versos da tradução, é possível interpretar que a personagem passa grande parte de seu tempo no lixo e é extremamente suja, além de ser muito triste. Entretanto, a Menina Trash não é feita de lixo, ao contrário da personagem do original (“There once was a girl / who was made up of junk.”, BURTON, 1997, p. 89). Portanto, a razão para a infelicidade da menina, não seria um motivo inerente, uma característica própria que se traduz em seu corpo, mas um fator externo: “É que nunca saía do fundo de uma fossa”. É possível se questionar, portanto, se a personagem não se encontra ligada de algum modo ao lixo, por que, então, ela não sairia daquela ambiente que lhe causava infelicidade? O que vemos, portanto, não é uma personagem em conflito, um personagem tipicamente burtoniano, como verificamos em nossa leitura do original e das obras filmográficas, mas uma personagem depressiva e em processo de autodestruição. Esta leitura, portanto, caminhará em uma direção diferente daquela que propomos em nosso projeto de tradução.

Em nossa tradução, portanto, buscamos criar uma personagem que é, de fato, feita de lixo, buscando também manter a estrutura formal, ou seja, estrofes e rimas, inclusive a rima interna, pelos motivos já citados anteriormente, quando da discussão das traduções de outras histórias.

Havia uma menina
que era toda feita de lixo.
Parecia muito suja
e cheirava como um bicho.

Estava sempre infeliz
ou em crise de depressão – talvez porque passava
tanto tempo no lixão.

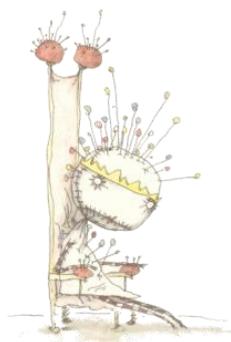
O único momento de luz
vinha de um cara chamado Ari,
que, naquela vizinhança,
trabalhava de gari.

Ele a amava tanto que
casamento chegou a propor
mas ela já tinha se jogado
como lixo no triturador.

(Tradução nossa)

“The Pin Cushion Queen”

Nesta tradução, observamos uma redução da gravidade dos efeitos causados pela condição da personagem, sendo que, aqui, os alfinetes apenas “lhe causam um grande tormento”, enquanto que, no original, eles perfuram o rim da personagem. Em nossa leitura, consideramos esse fator relevante, pois é demonstrativo da gravidade do problema que é a presença desses alfinetes para a personagem, ou seja, chegam a lhe causar dor física. Conforme discutimos anteriormente, é possível interpretar, portanto, que esses alfinetes são uma representação da dificuldade da personagem de se relacionar com os outros, como é o caso de Voodoo Girl. Este, portanto, é o efeito que buscamos em nossa tradução.



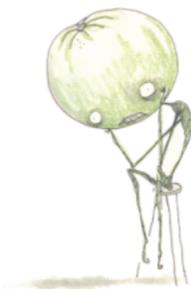
A vida de uma rainha alfineteira
De fato não é nenhuma brincadeira.
Toda vez que se senta no trono,
Os alfinetes lhe causam um grande transtorno.
(BURTON, 2007, p. 103,
Tradução de Suzuki)

Para a Rainha Alfineteira
a vida não é tão fácil assim.
Quando se senta em seu trono,
os alfinetes furam seu rim.
(Tradução nossa)

“Melonhead”

Em “O melão melancólico”, observamos já no título uma diferença em relação ao título original, sendo este um dos poucos casos em que Suzuki faz algum tipo de alteração significativa no título. O título da tradução, embora não explicita a condição física do personagem, ou seja, sua cabeça é, de fato, um melão, não se distancia dos tipos de título propostos pelo original: o nome do personagem (“Melonhead”, “James”, etc.) ou uma característica do personagem (“Junk Girl”, “The Girl Who Turned into a Bed”, etc.).

Buscamos criar em nossa tradução o tom de conselho presente nos primeiros versos da segunda estrofe, sugerindo um cuidado com aquilo que se deseja, sem uma ordem direta. Assim, como Suzuki, optamos pelo uso também do pronome em segunda pessoa, para uma aproximação com leitor, conforme já discutimos anteriormente. Este é um dos raros casos em que Suzuki faz uma tentativa de aproximação com o leitor



Era uma vez um melão melancólico.
Passava o dia inteiro macambúzio,
Querendo a hora do próprio velório.

Certa vez, havia um soturno cabeça-de-melão
que se sentava à sua sorte
desejando a própria morte.



Ora, cuidado com os teus pedidos!
Pois o dele foi de pronto atendido!
O último som que entrou em seus ouvidos
Foi o “ploft” em que acabou dissolvido.
(BURTON, 2007, p. 104-105,
Tradução de Suzuki)

Mas você precisa ter cuidado
ao desejar a própria dor.
Pois o último som que ouviu
foi um esguicho ensurdecedor.
(Tradução nossa)

“Sue”

Também nesta tradução, verificamos uma alteração significativa no título da história: a “Sue” de Burton se transforma em “Chega, Lola, chega” na tradução de Suzuki. O diálogo com o filme alemão *Corra Lola, corra* (*Lola rennt*, 1998) é possivelmente justificado pelo fato de que Lola, a protagonista, é namorada de um coletor de uma quadrilha de contrabandistas. A protagonista Sue, por sua vez, é viciada em cheirar cola. Vemos aqui uma tentativa de reprodução da rima “Sue” – “glue”, embora “Lola” – “cola” não rimem perfeitamente.

As estrofes do original são organizadas em uma estrofe de quatro versos, e uma segunda estrofe, também de quatro versos, mas intercalada com uma imagem antes do último verso. Na tradução, temos uma estrofe inicial de quatro versos e duas estrofes de dois versos na sequência. Conforme discutimos anteriormente, imagem e estrofe formam uma unidade semântica nas histórias original. Nesta tradução, no entanto, observamos que isso não acontece na terceira e quarta estrofes. Enquanto que, na segunda imagem, a personagem já está assoando o nariz, essa referência só é feita pelo texto na última estrofe.



Para evitar problemas com a lei,
Vamos chamá-la aqui de Lola
(ou a tal que gostava de cheirar potes
e potes de cola).



Desde o início não me faltaram indícios
De que ela tinha mesmo aquele vício.



Pois quando assoava o nariz
Os lencinhos grudavam na pobre infeliz.
(BURTON, 2007, p. 106-109,
Tradução de Suzuki)

Em nossa tradução, buscamos encontrar um nome que dialogue com termos jurídicos, visto que Sue, além do nome próprio, também pode significar o ato de processar algo ou alguém na justiça, e há a presença dessa referência já no primeiro verso. Optamos também por manter a divisão das estrofes propostas pelo original, com a intercalação dos versos com a imagem, pois, em nossa leitura, consideramos esse aspecto relevante, visto que auxilia no sentido de criar uma unidade entre o texto e as imagens.



Vamos chamá-la de Judícia
para evitar um processo
(ou “a menina que gosta
de cheirar cola em excesso”).



O motivo pelo qual sei
que de fato é como se diz
é que, quando ela se assoa,

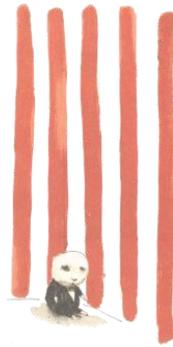


o lenço gruda no nariz.
(Tradução nossa)

“Jimmy, the Hideous Penguin Boy”

Esta história, conforme discutimos anteriormente, é a única em que observamos uma abertura para que o personagem tenha voz, sendo que os versos, inclusive, estão entre aspas. Na tradução, Suzuki não reproduz as aspas do original, mas também coloca o texto em primeira pessoa, e abre com uma saudação: “Olá”. Portanto, aqui, o personagem também tem voz. Também vemos aqui a construção do conflito criado pelo fato de que os ditos “amigos” do menino o chamam de uma forma extremamente negativa “the hideous penguin boy”. Em nossa tradução, entretanto, optamos por traduzir “hideous” por “horrendo”, pois, embora a escolha de Suzuki, “terrível”, também remeta para algo extremamente negativo, este adjetivo também pode se referir a alguém que é “terrível” em índole, o que não necessariamente seria o caso para “hideous” que, segundo o dicionário *Oxford* online, é definido como “extremely ugly or unpleasant”¹⁹, ou seja, refere-se a uma característica principalmente física.

¹⁹ Disponível em <http://oxforddictionaries.com/definition/english/hideous?q=hideous>. Consulta em 21 de Julho de 2013.



Olá, meu nome é Benjamin.
Mas meus amigos não me conhecessem assim,
Para eles, eu sou o terrível Menino Pinguim.
(BURTON, 2007, p. 110-111,
Tradução de Suzuki)

“Meu nome é Fernando,
mas os meus amigos vivem me chamando
de ‘o horrendo menino pinguim’”.
(Tradução nossa)

“Char Boy”

Em “Char Boy”, é possível verificar que as três estrofes que compõem a história se iniciam da mesma forma, ou seja, criando uma impressão de passagem do tempo, com o Natal chegando de modo cíclico, ano após ano. Na tradução publicada, essa repetição ocorre de modo semelhante, criando o mesmo efeito. Em relação à divisão das estrofes, notamos que, no original, temos estrofes de dois, três e dois versos, respectivamente. Já na tradução, temos versos de três, quatro e dois versos, respectivamente.



No Natal, Carboninho ganhava
um pedaço de carvão
Que o deixava bem contente.



No Natal, em vez de ficar contente
com o pedaço de carvão,
deram-lhe um pequeno presente,
Que o confundiu profundamente.



No Natal, confundido com cinzas de outrora,
Carboninho foi varrido para a rua sem demora.
(BURTON, 2007, p. 112-113,
Tradução de Suzuki)

Além do início do verso, vemos também a repetição da estrutura “his usual lump of coal” no original, que, na primeira estrofe, é o que indica que este era o presente que o personagem sempre recebia. Na primeira estrofe traduzida, o uso do pretérito imperfeito auxilia na criação dessa ideia. Entretanto, na segunda estrofe, que é quando temos uma primeira situação conflituosa, causada pela quebra da rotina do personagem, ao tentar reproduzir as estruturas da estrofe anterior, a segunda estrofe acabou ficando quebrada (“No Natal, em vez de ficar contente / com o pedaço de carvão, / deram-lhe um pequeno presente”). Na terceira estrofe, vemos a expressão “cinzas de outrora”, que quebra também a coloquialidade de que Suzuki se utiliza ao longo de suas traduções.

Em nossa tradução, propomos também repetições, não apenas da estrutura inicial e do início do último verso da primeira e segunda estrofes, que marcam as reações do menino, mas também de estruturas internas, como “his usual lump of coal”.

De Natal, o Menino Carbono ganhou seu pedaço de carvão de sempre,
o que o deixou muito feliz.

De Natal, o Menino Carbono ganhou um presentinho em vez de
seu pedaço de carvão de sempre,
o que o deixou muito confuso.

De Natal, o Menino Carbono foi confundido com cinzas de lareira
e foi varrido para a rua.

(Tradução nossa)

“Anchor Baby”

Nesta tradução, verificamos que há uma tentativa de manter a mesma divisão de estrofes do original, que tem, em sua maioria, estrofes de quatro versos. A única exceção, tanto no original quanto na tradução, é a sexta estrofe, que no original tem cinco versos, na tradução, sete.

Nothing could join them,
except maybe one thing,
just maybe...
something to anchor their spirits....
They had a baby.
(BURTON, 1997, p. 107)

Mas a coisa não ia. Ele era muito duro.
Mas quem sabe talvez achassem um
Acoradouro...
Ora, uma criança! A solução podia ser
um filho...
Pelo sim, pelo não,
Tivera um menino.
(BURTON, 2007, p. 117,
Tradução de Suzuki)

Conforme mencionado anteriormente, uma possível razão para esta estrofe ter um verso a mais no original seria uma reprodução do fluxo de pensamento do narrador, que buscando um motivo, hesita um pouco (“just maybe...”). Já na tradução, verificamos que esta também poderia ser a razão pela qual a estrofe ganha não apenas um, mas três novos versos (“Ora, uma criança! A solução podia ser / um filho...”). Temos também aqui a inclusão de uma informação a respeito de Walker (“Ele era muito duro.”), que não lemos no original.

Verificamos aqui também alguns acréscimos que são, na realidade, desdobramentos do próprio original.

She tried looking happy
she tried looking tragic,
she tried astral projecting,
sex, and black magic.
(BURTON, 1997, p. 103)

Entrava numas de “a vida é bela”,
Mas tudo virava chata novela.
Como o mapa astral deles não batia,
Ela tentou sexo e necromancia.
(BURTON, 2007, p. 117,
Tradução de Suzuki)

The baby that was meant
to bring them together,
just shrouded them both
in a cloud of foul weather.
(BURTON, 1997, p. 109)

Para quem queria calma
A criança foi uma frente fria,
Antecedendo dias e mais dias
De tempestade e ventania.
(BURTON, 2007, p. 119,
Tradução de Suzuki)

A estrofe final do texto traduzido também traz uma alteração:

As she went to the bottom,
not fulfilling her wish,
it was her, and her baby ...
and a few scattered fish.
(BURTON, 1997, p. 111)

Chegando no fundo do mar
Não tinha mais o que desejar:
Era somente ela e seu bebê
E mais um ou outro peixe para ver.
(BURTON, 2007, p. 121,
Tradução de Suzuki)

enquanto que, no original, a personagem se vê presa a um bebê e carregada para o fundo do mar, sem conseguir o que queria, ou seja, ficar perto de seu amado, na tradução, com a leitura dos versos “Não tinha mais o que desejar: / Era somente ela e o bebê”, a impressão que temos é que a personagem alcançou seu objetivo, ou seja, teve um filho, o que parece destoar de todo o restante da história, inclusive da estrofe imediatamente anterior, onde o narrador menciona que ela se sentia solitária (“Ela se sentia muito sozinha / Cuidando do pequeno ancorazinha”, Ibid. p. 121, Tradução de Suzuki).

É, portanto, objetivo de nossa tradução, buscar manter um registro menos explicitamente marcado como jocoso, em que se então se destacam, vez ou outra, algumas pequenas notas cômicas. Optamos também por manter a estrutura formal do original, variando apenas onde o original apresenta variação também.

Nada poderia uni-los,
exceto talvez uma coisa,
apenas talvez...
e um filho tiveram
para ancorar suas almas de vez.
(Tradução nossa)

“Oyster Boy Steps Out”

Conforme também mencionado no capítulo anterior, é possível verificarmos na tradução desta história também um efeito que pode ser interpretado como um afastamento do leitor em relação ao personagem, na medida em que apenas relata qual seria a fantasia de Halloween do personagem, sem explicitar, como no original, que essa foi uma decisão que partiu do menino.

Em nossa leitura, consideramos essa aproximação relevante e, por isso, em nossa tradução, optamos pelo verbo “decidir”, para manter essa aproximação com o personagem, enfatizando sua caracterização, em conformidade com o proposto em nosso projeto, delineado a partir da leitura da obra burtoniana como um todo.



E como era noite de Halloween,
O Menino Ostra se fantasiou de ser humano.
(Tradução de Suzuki)

No Halloween deste ano,
o Menino Ostra decidiu ir de humano.
(Tradução nossa)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos delinear, a partir de uma leitura conjunta da filmografia e das imagens e histórias que figuram em *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, os traços que consideramos mais centrais do que chamamos aqui de uma estética burtoniana.

Após uma breve leitura dos mais de 20 filmes em que trabalhou nos últimos 30 anos, constatamos um movimento de ênfase na caracterização do personagem, enfatizando também seus conflitos internos gerados a partir de sua relação com o mundo. Para isso, o procedimento que utiliza é caricatural, em que os traços mais marcantes do personagem são amplificados, produzindo, com isso, um aprofundamento psicológico e uma explicitação de sua complexidade relacional. Nos personagens de criação de Burton, muitas vezes, essa amplificação chega ao ponto de se traduzir visualmente como uma marca física no corpo desses personagens. Como exemplo disso, temos Edward, com suas mãos de tesoura; Jack, com sua aparência de esqueleto; e Emily, com seu corpo zumbi.

Esses traços expressam visualmente o conflito interno desses personagens, traduzindo sua dificuldade de se relacionar com o mundo, com a família, vizinhos e amigos, o que gera um sentimento de deslocamento desses personagens, de não pertencimento, como um estrangeiro no ambiente em que vive. Vemos essa característica ser explorada especialmente em *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Peixe Grande e Suas Maravilhosas Histórias* (2003), *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *Vincent* (1982), dentre outros.

Outro traço constitutivo dos personagens filmográficos burtonianos é o da personalidade dividida, explorado especialmente em ambos os filmes da série *Batman* (1989, 1992), que mostram os personagens em conflito devido à sua vida dupla e a busca pela própria identidade ainda em construção. O que não se limita apenas aos protagonistas, mas se estende também aos vilões.

A esse conjunto de características mais centrais chamamos de uma “assinatura burtoniana”, pois Burton a imprime não apenas em seus personagens de criação, mas também nos de adaptação. Ou seja, até mesmo personagens que já

existiam antes dos filmes, como Batman, Charlie Bucket e Willie Wonka, ambos de *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), Edward Bloom, de *Peixe Grande e suas Maravilhosas Histórias* (2003), dentre outros, acabam recebendo esse tratamento ao serem adaptados para o cinema.

Partindo desse conjunto de características que constituem o processo de construção do personagem burtoniano, o segundo capítulo dedicou-se a fazer uma análise dos personagens de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (1997), com o objetivo de verificar em que medida as características do personagem filmográfico se estendem à construção de seus personagens literários. Nesse confronto, notamos que, assim como nos filmes, os personagens são construídos também através de um procedimento caricatural, amplificando-se as características mais marcantes, ao ponto de se explicitarem fisicamente em seu corpo, seja na cabeça em forma de ostra, ou como manchas de gordura pelo corpo. Essa marca física que o personagem carrega faz com que o personagem sofra uma rejeição por parte daqueles que o cercam, gerando uma relação de conflito desse personagem consigo mesmo. Portanto, essa dificuldade relacional faz com que o personagem se sinta deslocado, assumindo um caráter de estrangeiro, de *outsider* naquele ambiente em que vive.

A expressão visual também é de grande relevância no livro, mas não apenas como mera ilustração das narrativas versificadas. Ela ganha outra dimensão na medida em que acrescenta dados à narrativa, diz coisas que os elementos verbais não dizem. As imagens que acompanham as histórias constroem, assim, outro jogo de leitura e, quando lemos ambos em conjunto, obtemos não apenas outro entendimento dos conflitos internos, como também outro viés de leitura da própria narrativa.

Portanto, entendemos que há também no trabalho literário de Burton o mesmo movimento de centralização do personagem a partir de seu aprofundamento psicológico, amplificando seus conflitos internos através de um procedimento caricatural, que culmina na representação visual de seus traços conflituosos. Diante disso, entendemos enquanto ser relevante uma leitura que contemple as três

instâncias criativas de Burton (cinema, gravura e texto), pois esta permite termos uma real dimensão da complexidade da construção de seus personagens literários.

Com base nisso, partimos então, no terceiro capítulo, para uma leitura da tradução de Márcio Suzuki, *O Triste Fim do Menino Ostra e Outras Histórias* (2007), com o objetivo de realizar um exercício de leitura crítica desse trabalho enquanto texto traduzido, visando verificar em que medida a leitura de Suzuki se aproximava ou se distanciava da que havíamos empreendido.

A leitura da tradução de Suzuki apontou em uma direção diferente da leitura que fizemos da obra burtoniana. O movimento de ênfase na caracterização do personagem e seu respectivo aprofundamento psicológico, que verificamos tanto em seus trabalhos fílmicos quanto literários, não se verificou nos mesmos termos na tradução. Ao invés de tornar o leitor um cúmplice de seus conflitos internos, suas angústias e medos, a tradução distancia o leitor desses personagens. Como efeito da leitura da tradução, os leitores observam tudo de um plano mais afastado, acompanhando os eventos que se sucedem na vida desses personagens, sem, no entanto, sentirem-se parte desse mundo.

Entretanto, a leitura que empreendemos nos permite afirmar que a tradução de Suzuki, do ponto de vista de sua coerência interna, se mostrou bastante consistente, na medida em que, ao confrontarmos essa tradução à nossa leitura, as diferenças que encontramos não se mostraram como um problema de tradução, mas como uma perspectiva de leitura diferente daquela que realizamos, igualmente justificável e plausível. Sem, portanto, tentar julgar a tradução de uma perspectiva do “bom” ou do “ruim”, mas sim no espírito de um exercício de crítica produtiva, conforme os conceitos de Berman e Schlegel (cf. BERMAN, 1995), as diferenças de leitura apontaram para um eixo possível de organização de outro projeto de tradução. Esse projeto levou em conta os traços constitutivos da assinatura burtoniana que delineamos nos dois primeiros capítulos deste trabalho, ou seja, a ênfase na caracterização do personagem, dando ênfase também a seus conflitos internos, causados principalmente pelo sentimento de não pertencimento do personagem. As diferenças de articulação do narrador, assim como a relação entre os elementos verbais e visuais, também foram considerados, bem como os

elementos poéticos de Burton se serve para construir sua narrativa, i.e., divisão em estrofes e rimas.

Tendo em vista esse projeto, no quarto capítulo deste trabalho, mergulhamos novamente em cada uma das histórias originais e, no confronto com as traduções de Suzuki, destacamos de modo mais pontual os momentos em que é possível flagrar elementos que sustentam a leitura que empreendemos nos capítulos anteriores e o modo que estes se poderiam figurar na tradução que propomos a partir de nosso projeto.

APÊNDICE A²⁰

Diretor:

- 1982 – *Vincent* (Curta-metragem)
 - *Hansel and Gretel* (Filme para TV)
- 1984 – *Frankenweenie* (Curta-metragem)
- 1985 – *As Grandes Aventuras de Pee-wee*
- 1986 – *Teatro dos Contos de Fada* (Série de TV)
 - *Aladdin and His Wonderful Lamp*
 - *Alfred Hitchcock Presents – The Jar* (Série de TV)
- 1988 – *Os Fantasmas se Divertem*
- 1989 – *Batman*
- 1990 – *Edward Mãos de Tesoura*
- 1992 – *Batman - O Retorno*
- 1994 – *Conversations with Vincent* (Documentário)
- 1994 – *Ed Wood*
- 1996 – *Marte Ataca!*
- 1999 – *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*
- 2000 – *The World of Stainboy* (Webvídeos)
- 2001 – *O Planeta dos Macacos*
- 2003 – *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas*
- 2005 – *A Fantástica Fábrica de Chocolate*
- 2005 – *A Noiva Cadáver*
- 2007 – *Sweeney Todd - O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*
- 2010 – *Alice no País das Maravilhas*
- 2012 – *Frankenweenie*
- 2012 – *Sombras da Noite*

Produtor:

- 1989-1991 *Beetlejuice* (Série de TV) (Produtor Executivo - 94 episódios)
- 1990 – *Edward Mãos de Tesoura*
- 1992 – *Batman – O Retorno*
- 1993 – *O Estranho Mundo de Jack*
 - *Vida de Cachorro* (Série de TV) (Produtor Executivo - 1 episódio)
- 1994 – *Ed Wood*
 - *Conversations with Vincent* (documentário) (Produtor Executivo)
 - *Um Gaiato no Navio*
- 1995 – *Batman Eternamente*
- 1996 – *James e o Pêssego Gigante*

²⁰ Fonte: IMDB – Internet Movie Database. Disponível em http://www.imdb.com/name/nm0000318/?ref_=sr_1. Acessado em 23 de Julho de 2013.

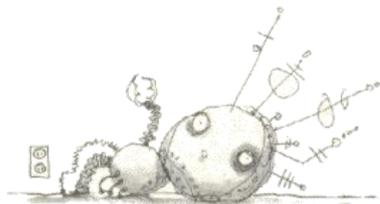
– *Marte Ataca!*
2000 – *Lost in Oz* (Filmes para TV) (Produtor Executivo)
2000 – *The World of Stainboy* (Webvídeos)
2005 – *A Noiva Cadáver*
2009 – *9 - A Salvação*
2012 – *Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros*
2012 – *Frankenweenie*

Escritor:

1982 – *Vincent* (Curta-metragem)
1982 – *Hansel and Gretel* (Filme para TV) (ideia original)
1984 – *Frankenweenie* (Curta-metragem) (ideia original)
1990 – *Edward Mãos de Tesoura* (ideia original)
1993 – *O Estranho Mundo de Jack* (ideia original e personagens)
2000 – *Lost in Oz* (Filme para TV) (ideia original / piloto)
2000 – *The World of Stainboy* (Webvídeos)
2005 – *A Noiva Cadáver* (personagens)
2012 – *Frankenweenie* (ideia original)

APÊNDICE B

O Menino Robô



Senhor e senhora Silva levaram uma vida
sossegada.
Vida de gente normal, feliz e bem casada.
Um dia tiveram uma notícia
Que encheu o marido de contentamento:
A mulher esperava um filho,
E ele ia ser o pai do rebento!
Mas algo deu errado naquele mar de felicidade.
A criança era... um robô!
Não parecia gente de verdade.
Um bebê nem quente nem fofo, que estranho!
Da cabeça lhe saíam antenas e fios.
E ele ficava largado, sempre com olhos parados,
Nem morto nem animado.



Quando até a tomada um longo fio
elétrico se estendia,
Este era o único momento do dia
Em que ele ficava cheio de energia.

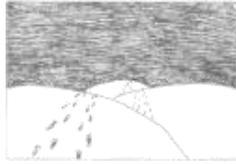
O senhor Silva não conteve os berros:
“O doutor não cometeu um grave erro?
Nem sangue nem carente em o menino,
Mas é uma simples liga de alumínio!”

O doutor gentil, lhe respondeu:
“O que vou lhe dizer
Pode parecer extravagante
Mas o senhor não é o pai
Desse garoto mutante.
Veja bem, a questão não é simples
E requer investigação profunda,
Mas achamos que o pai dele
É o forno de micro-ondas.”



Agora a vida dos Silva
Tornou-se um fardo pesado.
A senhora odiava o marido,
E ele já não se via mais casado.
Não perdoou a esposa por aquela
ligação mesquinha:
A união carnal
Com um aparelho de cozinha.
Apesar de tudo, o menino cresceu
E se tornou um robô jovem.
Mas muitas vezes ainda o confundem
Com a lata de lixo da garagem.

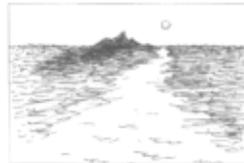
O triste fim do pequeno Menino Ostra



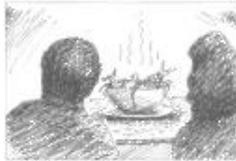
Nas dunas ele fez o pedido,



Perto do mar se casaram,



Nove dias de lua-de-mel
Na ilha de Capri passaram.



A ceia da primeira noite foi espetacular:
Um cozido de frutos do mar.
Enquanto ele comia um caranguejo,
Ela ia alimentando um desejo.

E o desejo virou realidade – ela teve
um bebê.

Mas era humano, o menino?
Bem, bem... isso não se sabe.



Das mãos, dos pés, os dedos eram dez,
Tinha tubos, tinha olhos,
Podia ouvir e perceber.

Mas normal ele era?
Isso já não dá pra dizer.
Para os pais, uma praga, um desespero:
O começo de todos os pesadelos



Com o doutor a mãe foi se queixar:
“Essa criança não é minha,
Pois cheira a oceano e alga marinha.”



“Minha senhora, isso não é nada!
Uma menina de bico e três orelhas
Eu tratei na semana passada.
Por seu filho ser meio ostra,
Não adianta me culpar.
Quem sabe fosse o caso de comprar
Uma casinha à beira-mar...”



Sem saber que nome lhe dariam,
Chamavam-no apenas de Francisco,
Ou por pura e simples antipatia:
“aquilo que parece um marisco.”

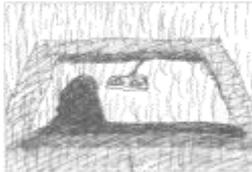
Mas da concha o Menino Ostra não sairia?
Era o que todos se perguntavam, dia após dia.



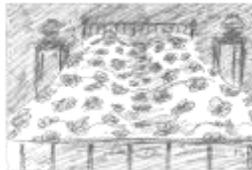
Já os quadrigêmeos Quadros, espiavam.
Gritavam “Um bivalve!”, e se mandavam.



Numa tarde de verão
Chico foi esquecido sob um aguaceiro
Na avenida Oceano, ao lado do canteiro.
Ele lá ficou, observando os redemoinhos
Da água da chuva escorrendo pelo bueiro.



Enquanto isso a mãe, parada
Na beira duma autoestrada,
Dava murros no volante.
Era grande sua aflição,
A dor cada vez mais forte
De toda a sua frustração.



“Sinceramente, meu querido,
Não quero parecer chata,
Mas alguma coisa nessa história
Anda muito mal contada.
Noto o quanto você tem se esforçado,
É mesmo admirável que não tenha desistido,
Mas não venha me dizer que seus problemas
na cama
São todos culpa do Francisco.”

O pai passou pomadas, tentou unguentos,
Que fizeram tudo ficar vermelhento.
Também experimentou poções e loções
E até um preparado de erva brava.
Mas as coceiras, a dor, as contrações,
Os sangramentos só aumentavam.



O medico fez uma conjectura:
“A fonte não é de todo segura
Mas seu distúrbio pode ter cura.
Está quase provado: comer ostras
Propicia um desempenho sexual extra.
Talvez, devorar seu filho
Ajude a durar por horas e horas.”



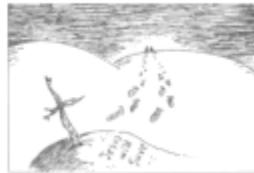
No quarto em que dormia Francisco
Ele foi entrando bem de mansinho.
A testa era só suor.
A mentira, ele sabia de cor.
“Você é feliz, filhinho meu?
Você já quis visitar o céu
Ou então ir pro bebeléu?”



Francisco deu duas piscadas
Mas não disse nem um ó.
Papai então, apalpando a faca,
Da gravata desfez o nó.



Foi um só golpe, um golpe só,
Com sangue no paletó,
Ele pôs a concha junto aos lábios,
E foi assim que Chico lhe desceu goela abaixo.



Rápido, lhe enterraram os restos perto do mar.
Choraram uma horinha,
Rezaram uma rezinha,
E bem rápido voltaram para o lar.

Uma cruz de galhos cinza fincaram no local.
Escreveram na areia: "Jesus salvará".



Mas a primeira onda mais forte arrastou
Sua lembrança para o fundo do mar.



Já em casa na cama quentinha,
Papai beija mamãe, se abraçam
de conchinha:
"Vem, meu bem, hoje estou com toda a
adrenalina!"

Breno, o Menino Veneno



Para aqueles que o conheciam
– os seus amigos –
Seu nome era Breno.
Para os outros, ele era
O horrível Menino Veneno.

Amoníaco, amianto, fumaça de cigarro:
Era disso que ele gostava.
Quem não havia de ter asfixia
Com o ar que ele respirava?

Seu brinquedinho favorito
Era uma bomba de aerossol,
Ficava sentadinho, dedo no spray,
De manhã ao pôr do sol.



Nas manhãs frias de inverno
Ele se plantava na garagem bem cedo,
Esperando a partida do motor
E a fumaça do escapamento.

Houve apenas uma vez
Em que o vi aos prantos.
Foi quando pingaram
Colírio em seus olhos.





Um dia o puseram no jardim
Para tomar ar fresco.
Seu rosto ficou mortalmente pálido,
E seu corpo duro e seco.



De sua curta vida, o último suspiro
Foi pra ele o cúmulo do desespero.
Quem imaginaria que o instante derradeiro
Pudesse vir de uma rajada de ar puro?

Quando a alma abandonou seu corpo,
Fizemos todos uma oração em silêncio.
Foi então que lá no alto céu apareceu
Um buraco na camada de ozônio.



O Menino Múmia



Não era rosado nem fofo.
Carne, tampouco tinha;
Era duro e, por dentro, oco:
Um bebê em forma de múmia!

“Doutor, o senhor nos poderia
Explicar a causa de nossos males:
Por que é que toda a nossa alegria
Acabou num punhado de gaze?”

“Quer para o bem, quer para o mal,
O diagnóstico será um só.
O seu filho guarda sinal
Da Maldição do Faraó.”

De noite usaram toda a lógica
Para explicar tal nascimento.
A criança podia ser “excremento
De alguma expedição arqueológica.”

Buscaram uma complexa explicação
Científica daquela anomalia.
Mas concluíram que a reencarnação
Seria naquele caso a melhor teoria.

Quando ele começava sua brincadeira,
“As virgens imoladas em sacrifício”,
As crianças desabalavam numa carreira.
Gritando: “Esse garoto é um estrupício!”.



Sozinho e rejeitado, o Menino Múmia
Chorava e ia à despensa
Onde se guardavam as iguarias.





Os furos dos olhos ele secava com as tiras mumificadas
E se punha a comer uma tigela de tanas açucaradas.²¹

Era um dia muito triste e soturno.
De repente surgiu da neblina
Uma pequena múmia canina,
Farejando à procura de um dono.



Para seu novo cão de trapo
Ele fez coisas de todo tipo.
Construiu a sua casinha, por exemplo,
Igual às Pirâmides do Egito.



Um certo dia, já era quase o cair da tarde –
Ele levou seu cão para passear no parque.

²¹ Na mitologia egípcia, as folhas de tana serviam para ressuscitar os mortos. O caso mais célebre é o de Kharis, que foi embalsamado vivo por tentar roubar folhas de tana do templo de Ísis para ressuscitar sua amada, Anaka. [N.T.]



O parque estava vazio,
Menos por um pequeno esquilo
E a festa de aniversário
De uma menina do México.

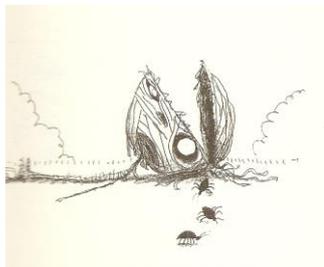


A molecada já estava no maior fuzuê,
Quando notaram aquele rolo de papel machê.

“É uma caixinha de surpresas!
Vamos quebrá-la pra pegar
As balas, doces e chicletes!”,
Disse rápido um dos pivetes.

Com um taco de beisebol nas mãos
Deu-lhe uma pancada na testa,
O Menino Múmia tombou ao chão,
Não teve como escapar desta.

Contudo, do crânio partido
Não saíram doces nem biscoitos,
Mas besouros e outros insetos
Dos mais diversos formatos.



O Bebê Âncora



Era uma moça muito linda,
Uma diva vinda do mar.
Só havia no mundo um lugar
Em que ela desejava estar:

Era com Walker. O cara
Era uma fera na guitarra,
E com ele ela iria para
Qualquer lugar na Terra.

Iria até o fim do mundo!
Ela faria de tudo,
Trocaria o próprio oceano
Para ficar com o fulano.

Porém nas suas vidas
Nada dava liga.
Ela o seguia pelas noitadas,
Para acabar só e rejeitada.

Entrava numas de “a vida é bela”,
Mas tudo virava chata novela.
Como o mapa astral deles não batia,
Ela tentou sexo e necromancia.

Mas a coisa não ia. Ele era muito duro.
Mas quem sabe talvez achassem um
ancoradouro...
Ora, uma criança! a solução podia ser
um filho...
Pelo sim, pelo não,
Tiveram um menino.



Mas para tirar o bebê do ventre
Foi preciso a ajuda de uma grua.
O cordão umbilical parecia uma
Grossa e compridíssima corrente.

O feto era triste, feioso
E um tanto ferruginoso.
Em vez da tez tenra e rosa,
Sua pele era uma crosta cinza.

Para quem queria calma
A criança foi uma frente fria,
Antecedendo dias e mais dias
De tempestade e ventania.

Walker partiu com sua banda
Pra uma longa temporada.
Pois o que mais gostava
Era estar com o pé na estrada.

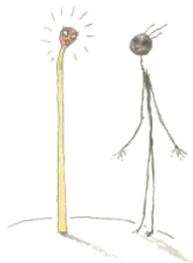


Ela se sentia muito sozinha
Cuidando do pequeno ancorazinha.
Um dia a barra ficou pesada,
E ela acabou sendo sugada.

Chegando no fundo do mar
Não tinha mais o que desejar:
Era somente ela e o bebê
E mais um ou outro peixe para ver.

APÊNDICE C

Menino Palito e Menina Fósforo Apaixonados

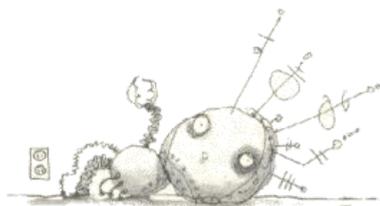


O Menino Palito gostava da Menina Fósforo.
Realmente gostava muito dela.
Achava que ela era quente
e também muito bela.

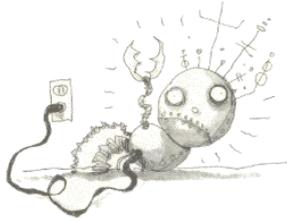


Mas haveria entre eles
a chama de um grande amor?
Havia, literalmente,
e ele sentiu bem de perto o calor.

O Menino Robô



O Sr. e Sra. Silva tinham uma vida maravilhosa.
Eram normais e felizes, o marido e a esposa.
Um dia Sr. recebeu a notícia que o encheu de esperança.
Mas a Sra. Silva seria mãe
e ele seria pai da criança!
Mas algo deu errado com aquela fonte de alegria.
Era um bebê robô,
nem humano parecia!
Não era caloroso ou macio
e seu toque era estranho.
Em vez de pele, o que tinha era uma fria camada de estanho.
Na cabeça, só cabos e fios,
nem morto, nem vivo,
apenas encarava a tudo com aqueles olhos frios.



Sua alma só parecia encarnada
quando o fio da extensão
estava plugado na tomada.

“O que fez com o meu filho?
Gritava com o médico, bradando alto.
Não tem carne ou sangue,
É só uma liga de cobalto!”

Gentilmente, respondeu:
“A minha conclusão
não é nada bonita.
É que você não é o pai
dessa criança esquisita.
Veja, ainda há dúvidas
quanto ao sexo da criança,
mas achamos que um liquidificador de micro-ondas
foi quem lhe proveu essa herança.



A vida dos Silva agora era só
miséria e desconfiança.
Sra. Silva odiava o marido
e ele só pensava em vingança.
Nunca pode perdoar aquela aliança mesquinha:
um encontro sexual
com um utensílio de cozinha.

E o Menino Robô
cresceu à sua própria maneira.

Embora fosse sempre confundido
com uma lixeira.

A Garota que Encarava



Certa vez, conheci uma garota
que apenas ficava parada e
encarava.
A qualquer um ou qualquer coisa,
parecia que não importava.



Encarava o chão,



Encarava o céu.



Te encararia por horas,
Por algum motivo ao léu.



Mas após vencer um concurso
local,



deu aos olhos o descanso
tão merecido afinal.

O Menino com Pregos nos Olhos



O Menino com Pregos nos Olhos montou sua árvore para as festividades.

Ficou parecendo estranha porque não podia vê-la de verdade.

A Menina com Muitos Olhos

Certo dia conheci uma menina.
Foi um encontro surpreendente.
Era uma menina de muitos olhos,
que andava no parque tranquilamente.

Era muito bonita
(e também de assustar!)
notei que tinha boca,
e começamos a conversar.

Falamos de flores,
poesia e outras perspectivas.
E que problema seria
ter que usar lentes corretivas.

É bom conhecer uma menina
que tantos olhos tem,
mas se ela cai no choro
você se molha também.



O Menino Mancha

O mais estranho dentre todos
os super-heróis usuais
não tem um supercarro
ou poderes especiais.

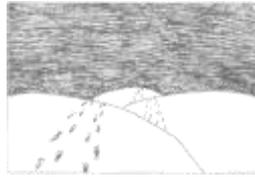
Ao lado de Super-homem e Batman,
acho mesmo que ele some
Mas para mim, ele é especial
e Menino Mancha é o seu nome.

Ele não voa pelos prédios
nem ultrapassa trens em movimento.
O único talento que parece ter
É deixar um rastro nojento.

Às vezes, sei que o incomoda
não saber nadar, correr ou voar.
e por causa de sua única habilidade
a conta da lavanderia é de matar.



A Melancólica Morte do Menino Ostra



Ele fez o pedido nas dunas,



na beira do mar se casaram,



A lua-de-mel de nove dias
foi na ilha de Capri que passaram.



Para ceia, pediram um cozido:
ensopado de peixe e molusco mexido.
E enquanto ele saboreava o caldo,
o coração dela fez um pedido.

Que se realizou ao fim do nono mês.
Mas aquele bebê era pequeno humano?

Bom,
talvez.



Tinha dez dedos nas mãos e nos pés.
O sangue circulava normalmente.
Podia ver, ouvir e sentir,
mas era normal?
Não exatamente.
Esse cancro, essa praga de estranho nascimento
Foi o começo, meio e fim de todo sofrimento.



Ela gritou com o médico:
“Esta não é minha criança tão esperada.
Ele cheira a oceano, maresia, água salgada!”



“Você ainda tem sorte, pois na semana anterior,
tratei uma menina com três orelhas e um bico de
condor.

Se seu filho é meio ostra,
você não pode me culpar.
Por acaso, já pensou na hipótese
de uma casa à beira-mar?”



Sem saber que nome dar,
chamavam-no apenas de João,

ou, às vezes, “aquela coisa
que parece um mexilhão.”

Todos questionavam, mas ninguém sabia
Quando o Menino Ostra, da sua concha sairia?



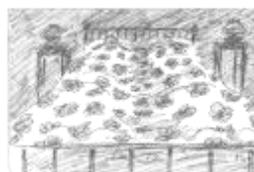
De longe o espiavam os quadrigêmeos Alves
que sempre se divertiam ao compará-lo com
bivalves.



Numa tarde de primavera,
João foi deixado no temporal.
Na esquina da avenida beira-mar com a rua
principal,
ele observava a água
que descia em espiral.



A mãe do menino, na via expressa,
parada no acostamento,
esmurrava o volante –
sem conter o ressentimento,
a dor crescente,
a frustração
e o sofrimento.



Ela disse: “Sério, querido,
me perdoe o trocadilho,

mas algo não cheira bem
e eu acho que é o nosso filho.
Não sei como dizer isso sem fazer um melodrama
mas você culpa nosso filho por seus problemas na
cama.”

Ele tentou óleos e pomadas
que deixaram tudo vermelho.
Tentou poções e loções,
todo tipo de conselho.
Doeu, coçou, sangrou, pés, mãos e joelho.



O médico diagnosticou:
“Não estou bem certo, não,
Mas a causa do problema pode ser a solução.
Dizem que, sexualmente, as ostras trazem melhoras.
Talvez comer o seu filho
te ajude a render por horas e horas!”



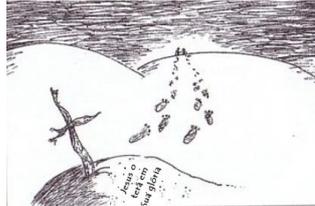
Pé ante pé, ele entrou no quarto,
preparando-se para investir.
Suor brotando na testa,
os lábios prontos para mentir.
“Filho, você é feliz? Não quero interferir,
mas você sonha com o céu?
Alguma vez já quis partir?”



João piscou duas vezes,
mas permaneceu quietinho.
Papai apertou a faca e afrouxou o colarinho.



Quando levantou o filho,
João respingou em sua lapela.
Com a concha junto aos lábios,
João lhe desceu pela goela.



Na areia, junto ao mar, bem rápido o enterraram
– fizeram uma prece, derramaram uma lágrima –
e para casa logo voltaram.

A cruz de gravetos marcava o fim de toda a história.
As palavras na areia prometiam:
“Jesus o terá em Sua glória.”



Mas a primeira maré alta levou de vez sua memória.



Sãos e salvos, já na cama,
ele a beija e chama,
“Vamos dar uma rapidinha.”



“Mas desta vez,” ela sussurra, “vamos torcer por uma
menininha.”

A Menina Vodou



De corpo todo costurado,
pele feita de brancos tecidos
e espetados no coração
tem alfinetes coloridos.

Olhos de discos hipnóticos,
ela tem um belo par,
daqueles que usa nos rapazes
para os hipnotizar.

Ela tem tantos zumbis diferentes,
em um transe muito profundo.
Há zumbi até da França
ou de outras partes do mundo.



Mas ela sabe que tem uma maldição
que não vencerá jamais.
Pois se alguém
chega muito perto
os alfinetes penetram ainda mais.



O Natal Especial do Menino Mancha



No Natal, o Menino Mancha ganhou um uniforme novinho Era confortável, macio, cheiroso e limpinho.



Mas em tão poucos minutos (que nem deu tempo de contar)



Aquelas manchas gordurosas voltaram a se formar.

A Menina que Virou uma Cama



Aconteceu naquele dia em que colheu um estranho salgueiro. A cabeça inchou e empalideceu e amaciou feito travesseiro.

Sua pele, antes escamosa e beirando a podridão, foi agora substituída por 100% algodão.

Através de seus órgãos e torso, ela se abriu feito um pavão, um belíssimo conjunto de molas e colchão.



Foi tão terrivelmente estranho que comecei a chorar. Mas pelo menos depois disso Tinha um bom lugar para cochilar.



Ivo, o Menino Nocivo



Para aqueles que o conheciam
– seus amigos –
nós o chamávamos de Ivo.
Para os outros, era chamado
o horrível Menino Nocivo.

Amava amônia e asbesto
e muita fumaça de narcótico.
O que respirava como ar
era puramente tóxico.



Seu brinquedo favorito
era a lata de aerossol;
em silêncio a chacoalhava
fizesse chuva ou sol.



Ficava sempre na garagem
Bem cedo, não depois,
para que a partida do carro
o enchesse de CO₂.

Eu apenas o vi chorar
em um único episódio:
quando caiu em seus olhos
um pouco de cloreto de sódio.





Quando o colocaram no jardim
apenas para espairecer
ficou mortalmente pálido
e começou a enrijecer.



Foi com um suspiro doentio
o seu partir prematuro
Quem diria que o mataria
tomar um pouco de ar puro?

Quando a alma deixou o corpo
fizemos uma prece sincera.
Ela subiu direto ao paraíso
e deixou um buraco na ozonosfera.



Tiago



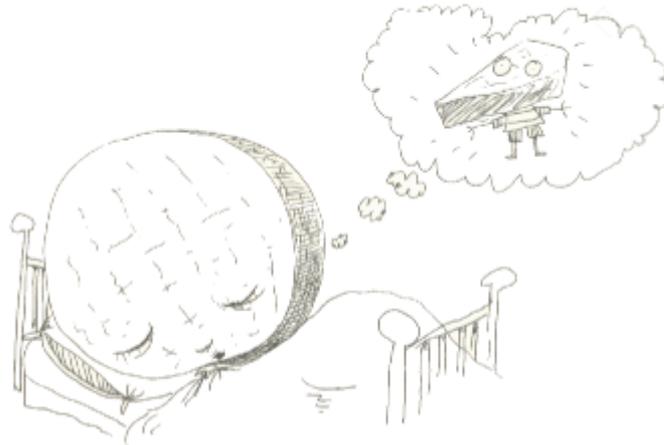
Sem querer, Papai Noel deu um urso de presente a Tiago sem estar ciente de que ele fora atacado por um urso-pardo aquele ano.

As Festas do Menino Palito



O Menino Palito notou que sua árvore de natal parecia bem mais saudável do que ele mesmo.

O Menino Brie



O Menino Brie teve um sonho que sumiu sem deixar traço:
de sua cabeça cheia e redonda, restara apenas um pedaço.



As outras crianças sempre o deixavam sozinho...
... mas pelo menos ele combinou bem com um bom vinho.

O Menino Múmia



Não era barrigudinho
nem macio nem rosado,
ele era duro e oco,
um menino mumificado.

“Por favor, diga, Doutor,
o motivo ou base
da razão de nossa alegria
ser só um monte de gaze?”

“Bom ou mal,” ele disse,
“meu diagnóstico é um só,
é que seu filho é resultado
de uma maldição do faraó.”

Naquela noite conversaram
sobre aquela estranha condição –
chamaram-no de rejeito arqueológico
de uma antiga expedição.

Pensaram que, de algum modo,
a ciência explicaria,
mas concluíram que era simples
reencarnação ou magia.

Só brincava com as crianças
de um jogo pouco propício:
mandar virgens para o sacrifício.
(E elas fugiam dizendo: “Você é um estúpido!”)



Sozinho e rejeitado, ele chorava,
então ia até o armário
onde a comida se encontrava.





Secava os soquetes molhados com suas mangas mumificadas,
e sentava com uma tigela de folhas de tana açucaradas.

Em um dia, escuro e sombrio,
com neblina por todo o caminho,
surgiu um cão múmia, pequeno e branquinho.



Para seu novo bichinho,
muitas coisas ele fez,
como construir uma casa
à la Pirâmide de Reis.



Já era no fim da tarde,
pouco antes da escuridão.
O Menino Múmia foi ao parque,
passar com o seu cão.



O parque estava vazio
exceto por um bicho na floresta,
e por uma mexicana, fazendo a maior festa.

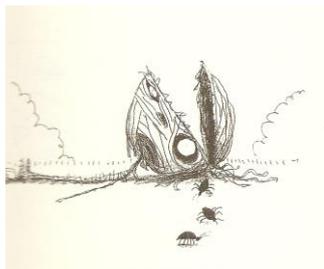


As crianças que ali estavam começaram a se entreter
mas logo notaram aquela coisa que parecia papel machê.

“Vejam, é uma piñata,”
um deles disse.
Vamos quebrar logo e pegar
brinquedo e gulodice.

Quebraram sua cabeça
com um golpe imerecido.
Quando o menino foi ao chão,
já havia falecido.

Dentro da cabeça,
não havia doce ou tesouro
saíram dali apenas
um ou outro besouro.



A Menina Lixo



Havia uma menina
que era toda feita de lixo.
Parecia muito suja
e cheirava como um bicho.

Estava sempre infeliz
ou em crise de depressão – talvez porque
passava
tanto tempo no lixão.

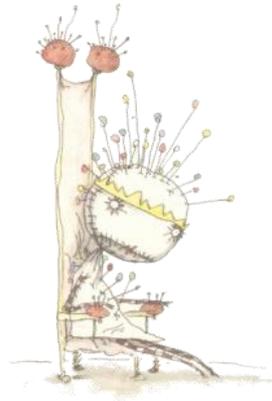
O único momento de luz
vinha de um cara chamado Ari,
que, naquela vizinhança,
trabalhava de gari.



Ele a amava tanto que
casamento chegou a propor
mas ela já tinha se jogado
como lixo no triturador.

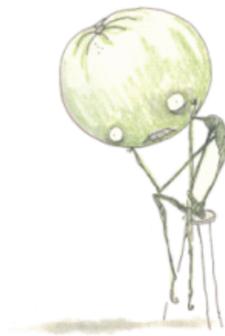


A Rainha Alfineteira



Para a Rainha Alfineteira
a vida não é tão fácil assim.
Quando se senta em seu trono,
os alfinetes furam seu rim.

Cabeça-de-Melão



Certa vez, havia um soturno cabeça-de-melão
que se sentava à sua sorte
desejando a própria morte.



Mas você precisa ter cuidado
ao desejar a própria dor.
Pois o último som que ouviu
foi um esguicho ensurdecedor.

Judícia



Vamos chamá-la de Judícia para evitar um processo (ou “a menina que gosta de cheirar cola em excesso”).

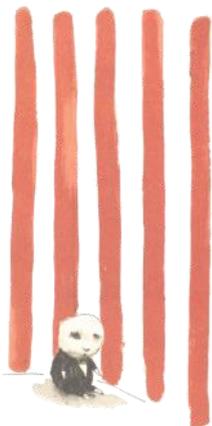


O motivo pelo qual sei que de fato é como se diz é que, quando ela se assoa,



o lenço gruda no nariz.

Fernando, o Horrendo Menino Pinguim



“Meu nome é Fernando,
mas os meus amigos vivem me chamando
de ‘o horrendo menino pinguim’”.

O Menino Carbono



De Natal, o Menino Carbono ganhou seu pedaço de carvão de sempre,
o que o deixou muito feliz.



De Natal, o Menino Carbono ganhou um presentinho em vez
de seu pedaço de carvão de sempre,
o que o deixou muito confuso.



De Natal, o Menino Carbono foi confundido com cinzas de
lareira
e foi varrido para a rua.

O Menino Âncora



Era uma linda garota,
que havia vindo do mar.
E só havia um lugar
onde ela queria estar.

Com um cara chamado Walker,
de um conjunto musical.
Ela iria de vez para a terra
e deixaria o litoral.

Era ele que ela queria
de todo o coração.
E tentava de tudo
para pegar essa assombração.

Mas durante toda a vida,
aquilo nunca dera em nada.
E ela vagava pela terra,
sozinha e rejeitada.

Tentou parecer feliz,
tentou parecer sem nexo,
tentou projeção astral,
magia negra e até sexo.

Nada poderia uni-los,
exceto talvez uma coisa,
apenas talvez...
e um filho tiveram
para ancorar suas almas de vez.

Mas precisaram de um guindaste
para fazer um parto decente.

E o cordão umbilical
mais parecia uma corrente.

Era feio e sombrio,
com uma chaleira se parecia.

A pele não era rosada,
mas metálica, cinza e fria.

O bebê que deveria
aproximá-los ainda mais
apenas os envolveu
em uma clima pesado demais.

Andino então partiu
com seu conjunto musical.

E desde aquele dia,
não voltou mais ao litoral.

E ela se viu com o bebê
sozinha novamente,
e ele se tornou tão opressivo,
que afundou finalmente.

E conforme chegava ao fundo,
viu seus sonhos submersos,
ficou só ela e seu bebê...
e alguns peixes dispersos.



O Menino Ostra sai de casa



No Halloween deste ano,
o Menino Ostra decidiu ir de humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BERMAN, Antoine. *Pour un Critique des Traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.
- BURTON, Tim; SALISBURY, Mark (org.). *Burton on Burton*. 2. ed. Londres: Faber and Faber, 2006.
- BURTON, Tim. *O Triste Fim do Menino Ostra e Outras Histórias*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.
- _____. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*. Nova York: Harper Collins, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- _____. “Da tradução à transficcionalidade”. *34letras*, no. 3, 1989, p. 82-101.
- CARDOZO, Mauricio M. “O Significado da Diferença: A Dimensão Crítica da Noção de Projeto de Tradução Literária”. In: *Tradução e Comunicação, Revista Brasileira de Tradutores*. No. 18, Ano 2009.
- DOONAN, Jane. “The Modern Picture Book”. In: HUNT, Peter (ed.). *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*. Nova York: Routledge, 1996.
- FERENCZI, Aurélien. *Masters of Cinema, Tim Burton, Cahiers du Cinema*. Londres: Phaidon Press, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico v. 5.11a*. Curitiba: Positivo, 2004.
- FRAGA, Kristian (org.). *Tim Burton: Interviews*. 1. ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2005. Coleção Conversations with Filmmakers.
- MAGLIOZZI, Ron. HE, Jenny. *Tim Burton*. Nova York: MoMA, 2010.
- THOMPSON, Frank. *Tim Burton’s The Nightmare Before Christmas*. Nova York: Disney Press, 2009.
- WOODS, Paul A. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. São Paulo: LeYa, 2011.