

# Vincent e Frankenweenie: a infância no cinema “expressionista” de Tim Burton

Glacy Queirós de Roure\*  
Ana Carolina Roure Malta de Sá\*\*

## Resumo

Este trabalho é vinculado à pesquisa em andamento, Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância (FE-CEPAE/UFG, PUC/Goiás, UEG-Goiás e UAB/UNB) e também ao Grupo de estudos e pesquisa: educação, infância, arte e psicanálise – GEPEIAP/CNPq. A arte, e de modo especial, o cinema de animação tem muito a revelar sobre os sentimentos de angústia e desamparo que demarcam a dimensão traumática da infância. Estamos falando de animações cujo roteiro e argumentação tocam em temas que colocam em questão a atitude do homem para com a morte, a realização de desejos, a repetição inconsciente e o complexo de castração. Se os dispositivos estéticos - luz, cor, planos - iluminam a experiência traumática vivenciada na infância é porque são capazes de produzir uma espécie de “retorno do recalado na esfera do visual (DIDI-HÜBERMAN,1998)” e assim, dar materialidade a sentimentos reveladores de angústia, medo, horror e desamparo que constituem esse tempo. Nesse trabalho, analisamos as animações Vincent (1982) e Frankenweenie (2012), ambas realizadas em stop motion e dirigidas por Tim Burton a partir de elementos expressionistas. Em relação ao uso dessa técnica sabe-se o quanto a fisicalidade dos bonecos e do cenário possibilita ao espectador maior credibilidade ao mundo imaginário que ali se apresenta. Nesse sentido, quando os cenários e os personagens deixam de se apresentar como representações literais da realidade e assumem a forma de metáforas visuais, a narrativa torna-se espaço singular para a apresentação de sonhos e pesadelos tão próprios ao mundo humano.

**Palavras-chave:** infância, psicanálise, cinema de animação, Tim Burton.

## Vincent and Frankenweenie: childhood in Tim Burton's expressionist films

### Abstract

This study is linked to the ongoing research Art, psychoanalysis and education: aesthetic procedures in film and the vicissitudes of childhood (FE-CEPAE/UFG, PUC Goias, UEG, and UAB/UNB) and also to the Research and study group: education, childhood and psychoanalysis (GEPEIAP/CNPq). Art and especially animated films have much to say about the feelings of anguish and helplessness that mark this traumatic dimension of childhood. We are referring to animation films whose scripts and arguments touch on issues that call into question people's attitude to death, the fulfillment of desires, unconscious repetition and the castration complex. If the

---

\* Psicanalista e Docente do Programa de Pós Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. glacyy@terra.com.br

\*\* Professora na UAB/UnB e na Faculdade Mauá.

aesthetic devices of light, color and plots illuminate the traumatic experience of childhood, it is because they can produce a kind of “return of the repressed in the visual sphere” (DIDI-HUBERMAN, 1998) and thus give materiality to feelings which reveal the anguish, fear, horror and helplessness which constitute this period. In this paper, we analyze Vincent (1982) and Frankenweenie (2012), both stop-motion animated films directed by Tim Burton, who uses elements of expressionism. As regards the use of this technique, it is well known that the physicality of the puppets and the scenery gives the viewer a greater propensity to believe in the imaginary world therein presented. Thus, when the scenes and characters are no longer present as literal representations of reality and take on the form of visual metaphors, the narrative becomes a unique space for the presentation of the dreams and nightmares, so characteristic of human beings.

**Keywords:** childhood, psychoanalysis, animation films, Tim Burton.

**A** arte, em suas mais diversas manifestações, pode oferecer ao sujeito uma capacidade de alargar as percepções de mundo e da sociedade e promover a criação singular de uma nova realidade. Por exigir um trabalho intelectual permanente e intenso na criação de significados, pode emancipá-lo da alienação promovida pelo imaginário social. E como destaca Ranciere (2009), se há um movimento de emancipação por parte do sujeito/espectador, “há uma transformação do universo dos possíveis, da percepção e da ação” capaz de criar “novas formas de associação e de visão do mundo”.

No que se refere à arte cinematográfica, fonte inesgotável de estranhamento e criação, a obra fílmica pode proporcionar ao espectador imagens disruptivas que desfaçam a relação analógica entre significado e significante e rompam o fascínio fílmico, deslocando o sujeito do campo das significações imaginárias/ideológicas (BARTHES, 1984). Para Zizek, nesta forma de arte é possível observar uma espécie de “presentificação do real daquilo que não pode se inscrever no campo simbólico dos discursos (objetificação imaginária do real) (ZIZEK *apud* MARQUES, 2012)”. Momento em que se pode observar uma possível articulação entre experiências de fragmentação e indeterminação e a produção de atos criativos .

È fato que a força imagética e a ilusão referencial advinda das imagens no cinema em filmes com, sobre e para crianças – quase sempre compostas a partir de representações idealizadas de infância - podem nos impossibilitar de apreender o indizível e o inabordável próprio a esse tempo (ROURE, 2014). Entretanto, bem sabemos que nem todas as imagens produzidas pelo cinema devem ser reduzidas a uma possível “decifragem”, o que pressupõe uma compreensão semântica da aparência estética apresentada pelo filme. Inúmeros foram os diretores cujas obras foram capazes de subverter a hegemonia da representação. Nesse sentido, pensar em um cinema cuja estética possibilite-nos bordejar com o olhar o traumático que cerca a experiência (in) dizível da infância tem feito parte de nossas pesquisas (GEPEIAP, 2012).

Mas o que significa supor um (in)dizível ou (in)visível da infância? Nesse sentido, vale a pena lembrar que em um texto de 1898, denominado *Lembranças encobridoras*, Sigmund Freud adverte que as lembranças infantis não se apresentam exatamente como foram, mas são eternamente reconstruídas nos momentos em que as lembranças são despertadas. “Nesses períodos do despertar, as lembranças infantis, como nos acostumamos a dizer, não *emergiram*; elas foram *formadas* nessa época” (FREUD, 1980a, p.354).

No texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953), LACAN (1998) afirmará que a descoberta freudiana do inconsciente pode ser formulada de maneira simples, nos seguintes termos: “o inconsciente é a parte do discurso concreto, como transindividual, que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente” (1998, p.260). Mais à frente no texto, Lacan vai afirmar que “o inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar p.261).” Mas que lugares são esses? Dentre todos os lugares descritos por Lacan interessa-nos mais uma vez as lembranças impenetráveis da infância. Uma vez que elas, afirma Lacan, são “ vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá. (LACAN, 1998, p.261).

A descoberta de Freud em relação à lembrança encobridora e sua posterior reelaboração por Jacques Lacan possibilita-nos pensar sobre o traumático que constitui a infância e a dimensão de realidade psíquica das recordações produzidas num só depois [*nachträglich*]. É nesse sentido que, para a psicanálise, as recordações perdem o estatuto de representações heterogêneas relativas às demais lembranças advindas da infância.

Mas se as lembranças da infância – lugar em que pode ser recolhida como escrita a verdade do capítulo censurado de uma história –, é recalçada, reformulada, encoberta, como diz Freud, de que modo a ela pode-se ter acesso? Não temos dúvida que em relação a essa dimensão traumática e “impenetrável” da infância um certo cinema de animação tem muito a dizer. Isso porque, marcado por uma formalização estética produtora de rupturas e estranhamentos, representações idealizadas de criança submetidas à lógica do imaginário têm sido colocadas em suspensão e uma outra infância tem podido se oferecer ao nosso olhar (ROURE, 2014). Estamos falando de animações cujo roteiro e argumentação tocam em temas como a morte, a realização de desejos, a repetição inconsciente e o complexo de castração. São elas: Vincent (TIM BURTON, 1982); O estranho mundo de Jack (HENRY SELICK, 1993); A viagem de Chihiro (HAYAO MIYAZAKI, 2001), As bicicletas de Belleville, 2003); Noiva cadá-

ver (TIM BURTON, 2005), Frankenweenie (TIM BURTON, 2012); Coraline (HENRY SELICK, 2002).

Nessas animações, a partir de uma estética sombria e fantasiosa, mundos inimagináveis são criados e as cenas compostas por duplos especulares, corpos fragmentados e espelhos estilhaçados apresentam-se como paisagens sugestivas de sonhos e fantasmas. Seus efeitos provocam o retorno de “complexos infantis” um dia recalçados. Uma estética que pensamos se aproximar (ou funcionar), assim como o sonho e o sintoma, do que Lacan denominou como “formações do inconsciente”. Reveladoras de um inaudito, elas apontam para um real que insiste em retornar. Além do mais, é por não se encontrarem restritas ao tempo da infância que essas animações convidam o espectador a experimentar uma espécie de poesia das sombras em um ambiente repleto de enigmas e segredos tão próprio ao tempo da infância cujo acesso foi interdito pela operação do recalque (ROURE & SÁ, 2014).

Além do mais, se os dispositivos estéticos – luz, cor, iluminação - apresentados em tais animações podem dar forma a experiência traumática vivenciada na infância é porque eles são capazes de “encenar a estrutura”, além de dar materialidade aos sentimentos de angústia, do medo, do horror e do desamparo, próprios desse tempo, mas esquecidos pelo efeito “estruturante” do recalque. Dito de outro modo, se esses filmes convocam tanto crianças quanto adultos a (re)viverem sentimentos já conhecidos de angústia e estranhamento é porque são reveladores do “retorno do recalçado na esfera do visual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230). Aliás, vale a pena lembrar que para Freud “existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real” (1980, p.266). Nesse sentido, o escritor ou autor pode ainda aumentar o seu efeito e multiplica-lo, muito além do que seria possível em uma realidade material. Afirmações que permitiram a Psicanálise, com Lacan, afirmar que a arte está sempre as voltas com o real.

No que se refere ao cinema, inúmeros foram os diretores que fizeram desta arte uma forma do sujeito/espectador “experimentar” com o olhar o que não pode ser visto, como acontece, por exemplo, com o cinema expressionista de Tim Burton. Ou seja, experiências fílmicas capazes de produzir no espectador efeitos de estranhamento e experiências de fragmentação capazes de promover a suspensão de representações e a queda de significados que compõem o imaginário a partir do qual o “eu” se constitui.

É tendo em vista a estética fílmica deste diretor que este trabalho tem como questão apreender em duas de suas animações – Vincent (1982) e *Frankenweenie* (2012) - elementos que nos permitam pensar o que da infância não pode ser “olhado” ou “pensado”.

## O universo expressionista de Tim Burton

A Alemanha sofreu profundas transformações nas primeiras décadas do século XX. Essa atmosfera conturbada e instável promove a angústia, a inquietação e o sofrimento do povo alemão que se refletem na arte expressionista, preocupada em denunciar a existência de um sujeito que se encontra desorientado e desamparado apresentando um psiquismo em sofrimento, em face de um universo incerto (FRANÇA, 2002). É por isso mesmo que o Expressionismo Alemão não se ocupa em reproduzir o mundo tal como ele é, e sim em manifestar com suas deformações expressivas o mundo interno conflituoso de um sujeito angustiado pela incerteza do que é e do deseja. Nesse sentido, a linguagem que apresenta não se presta para apresentar imagens, mas encaminha-se na direção de um “exceder de imagem” manifestando-se na maioria das vezes como deformação ou distorção do objeto.

A deformação expressionista não é a caricatura da realidade, é a beleza que passa da dimensão do ideal para a do real, carregando a ambiguidade do belo-horrível, beleza demoníaca num duplo movimento: queda e degradação do princípio divino que, através do fenômeno humano, une-se ao princípio material. Esse conflito ativo determina o dinamismo, a essência dionisíaca e ao mesmo tempo trágica da imagem e seu duplo significado do sagrado e demoníaco. (FRANÇA, 2002, p.122-123)

A dimensão crítica da arte expressionista incomodou demasiadamente o governo nazista, que buscou reprimir severamente o movimento, proibindo e destruindo as obras por considerá-las “degeneradas”, além de prender e matar muitos artistas em campos de concentração. Entretanto, apesar de toda a repressão “o expressionismo ganhou o mundo, influenciando todas as formas de arte, da pintura ao cinema, do teatro à música” (NAZÁRIO, 2006, p. 296).

O Expressionismo já havia se desenvolvido em outros gêneros artísticos quando foi assimilado pela sétima arte. A imagem expressionista em movimento nasceu nos primeiros anos da República de Weimar e incorporou elementos de todas as outras artes para alcançar uma forma de expressão própria. Algumas renovações do teatro, como a iluminação, cenografia e dramatização, que se fizeram presentes na arte cinematográfica, foram fundamentais para a constituição do expressionismo no cinema. O cenário geometrizado marcado por distorções, planejado para expressar a posição existencial da personagem, a técnica de interpretação da cena através de uma iluminação contrastada, para encenar seus conflitos, sua angústia e seu sofrimento (NAZARIO, 2002).

Apesar do expressionismo ter sido um movimento artístico e cultural de van-guarda que surgiu na Alemanha no início do século XX, muitos cineastas ainda buscam o diálogo com a estética expressionista a fim de expressar a subjetividade humana em detrimento de uma simples descrição objetiva da realidade. Segundo Nazário (2006, p. 296), “a velha estilização sombria e deformante não cessa de renovar-se em releituras e interpretações”.

Tim Burton é conhecido do grande público por suas narrativas, que mesclam a fantasia a um tom dramático e irônico que critica a sociedade contemporânea, o diretor utiliza-se de cânones estéticos relacionados ao Expressionismo alemão para viabilizar seu verdadeiro objetivo “elaborar um discurso sobre ‘o outro’, isto é, o estranho (ARZA, 2007, p. 28)”, que apesar de comparecer do lado de fora, é também o que se encontra dentro de cada um. Os elementos expressionistas são responsáveis pela criação de um universo fantástico que emerge em meio a sombras e estranhas criaturas, metaforizando o próprio interior da personagem central da narrativa.

Será com uso de suas imagens (deformadas, distorcidas) que Tim Burton introduzirá a suspeita e o mal-estar em uma sociedade cuja estabilidade advém de significações dadas como naturais em nosso imaginário social. O mundo expressionista fantástico de Tim Burton põe em cena a presença de um homem angustiado e marcado pelo desconhecimento que no entanto o constitui. Em relação a importância que a imagem adquire em seus trabalhos Tim Burton afirma:

Gosto mais de fazer imagens que se pode sentir do que imagens que contam ou explicam. Não fui formado com noções muito estreitas de estrutura narrativa. Ao contrário, cresci vendo filmes de terror, em que a história propriamente dita não tinha nenhuma importância, mas em que certas imagens eram tão fortes que ficavam para sempre gravadas na mente. E de certa maneira, é isso que tentei reproduzir: filmes em que as imagens são tão fortes – não necessariamente belas, isso não tem nada a ver, mas tão impressionantes e tão ricas – que acabam substituindo a história ou, mais exatamente, por se tornar a história. (TIRARD, 2009, p. 220-221)

De modo geral, em quase toda a filmografia de Burton podemos observar a recorrência de uma estética reveladora de elementos que se aproximam dos princípios postulados pelo movimento expressionista. São eles: Vincent (1982); Frankenweenie (1984); Os fantasmas se divertem (1988); Batman (1989); Edward mãos de tesoura (1990); Batman o retorno (1992); O estranho mundo de Jack (1993); Ed Wood (1993); James e o pêssego gigante (1996); A lenda do cavaleiro sem cabeça (1999); A noiva-cadáver (2005); Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da Rua Fleet (2007) e Frankenweenie (2012).

Nesse trabalho, procuramos averiguar como o uso de tal procedimento estético escolhido pelo diretor Tim Burton foi capaz de traduzir não apenas o que parece ter sido sua infância solitária, conforme afirmam seus comentadores (ARZA, 2007; BAECQUE, 2011) mas foi especialmente capaz de iluminar aquilo mesmo que constitui o (in)visível e o (im)pensável que cerca toda e qualquer infância. Para tanto tomaremos como objeto de análise as animações Vincent (1982), concebido por muitos críticos como um dos trabalhos mais expressionistas de toda a sua filmografia e Frankenweenie (2012), uma outra animação (longa metragem) em stop motion.

### A infância em Vincent Malloy e Victor Frankenstein

Vincent (1982) é uma animação com a duração de apenas cinco minutos dedicada a Vincent Price, conhecido astro de filmes de terror<sup>1</sup>. Concebida como uma poesia visual (BAECQUE, 2011, p. 22), é uma história infantil em forma de um poema, escrito por Tim Burton, e narrado pelo próprio Vincent Price. Realizada em stop motion é considerada como sendo uma obra de fundamental importância para se apreender a presença do expressionismo nas recorrências estéticas, temáticas e narrativas presentificadas no universo filmico deste diretor. Para Arza (2007), *Vincent* pode ser considerado uma verdadeira declaração de intenções do que escondia a mente de Tim Burton. Segundo Frierson (s/d), o filme foi composto a partir de quatro elementos; os escritos de Dr. Seuss e de Edgar Allen Poe; os filmes de horror (gênero B), as obras expressionistas alemãs e os filmes atuados por Vincent Price. Um outro elemento a ser considerado na composição desta animação é a presença de um estreito dialogo com as histórias e os personagens presentes na obra de Edgar Allan Poe. Poeta não só literalmente citado no decorrer do filme por mais de uma vez, mas concebido por Tim Burton como como marco referencial em sua obra.

*Frankenweenie* (2012) é uma animação 3D, em stop-motion e em preto e branco, baseada em um curta-metragem de mesmo nome, realizado por Tim Burton em 1984, como uma homenagem à versão de 1931, de James Whale, do clássico de Mary Shelley. Sobre como a ideia do curta surgiu, Tim Burton expressa:

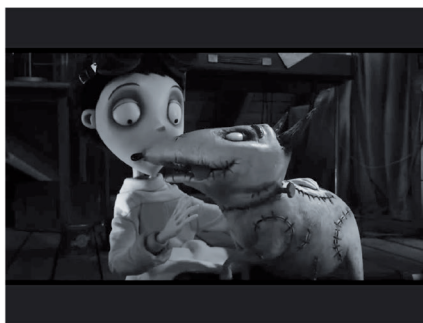
---

<sup>1</sup> Vincent Leonard Price Jr. (1911- 1993) foi um ator norte-americano nascido no Missouri. Iniciou sua carreira artística no teatro e depois se encaminhou para o cinema onde ficou mundialmente conhecido por contracenar filmes de suspense e terror. ator de filmes de terror dos anos 50, influenciados por uma estética expressionista, iluminação, cenografia Na década de 60, conheceu o produtor/diretor Roger Corman e sua parceria com esse mito da produção "B" fantástica resultou em inúmeros filmes clássicos, a maioria baseados na literatura sombria de Edgar Allan Poe, como "A Queda da Casa de Usher", "O Poço e o Pêndulo", "Muralhas do Pavor" e o "O Corvo".

Eu tinha acabado de rever Frankenstein e comecei a pensar, não sei porque, em um cão que tive na infância. E imaginei quão incrível era o tema de Frankenstein, trazer alguém de volta à vida. Mas todas as versões feitas até ali só lidavam com os aspectos ruins da coisa. Chegou uma hora em que o filme e a lembrança sobre o meu cão se conectaram, e começamos a desenvolver aquilo (BURTON *apud* MAYO, 2012, p. 29).

A narrativa conta a história de Victor Frankenstein, um garoto solitário, que tem como único e melhor amigo, seu cachorro Sparky, que fatalmente sofre um acidente e morre. Inconformado, Victor se enche de esperança, quando seu professor de ciências mostra, em uma aula, como estimular a perna de um sapo morto, utilizando a eletricidade. O garoto, então, decide criar um experimento científico, empregando o seu conhecimento, e acaba por trazer seu amigo de volta à vida, por meio da força elétrica de um raio.

*Frankenweenie* é mais uma releitura de Tim Burton, da obra Frankenstein, de Mary Shelley. Em Vincent, essa intertextualidade já havia sido apresentada, pois o garoto gostava de fazer experiências - utilizando a eletricidade - com seu cão Abacrombie, na esperança de criar um terrível zumbi. *Edward Mãos-de-Tesoura*, outro filme de Tim Burton, é também uma variação do romance frankensteiniano, já que o personagem principal também ganhou a vida a partir de uma invenção científica. Mas em *Frankenweenie*, essa referência torna-se mais explícita, a começar pelo nome e sobrenome do garoto também Victor Frankenstein, como o cientista de Mary Shelley, que na tentativa de criar um ser humano, acaba por dar vida a uma criatura monstruosa. Porém, a ideia dessa nova versão era justamente apresentar uma visão mais otimista para a temática de Frankenstein. Por isso, ao invés de criar um monstro, o Victor de Tim Burton devolve à vida ao seu melhor amigo: seu cachorro Sparky.





Não nos parece estranho o diretor ter escolhido uma criança para transformar a história de Frankenstein na versão mais sensível já realizada. A paródia da obra de Mary Shelley, realizada pelo diretor norte-americano diferencia-se das outras mais fiéis a original, pois acrescenta uma variável importante: o amor ao experimento. Esse fato fica claro em um diálogo do professor de ciências com Victor que, ao questioná-lo sobre as razões de ter realizado um experimento duas vezes, mas só ter obtido êxito na primeira, obtém a resposta de que a ciência não está vinculada apenas à mente, mas também ao coração. E o garoto entende que o fato de amar o experimento somente da primeira vez, acabou por modificar as variáveis, ocasionando resultados diferentes. O professor finaliza a sua explicação com o seguinte ensinamento: “Ciência não é boa e nem é má, Victor, mas pode ser usada das duas formas. Por isso é que devemos sempre ter cuidado”.

Todos os três filmes fazem alusão a Vincent Price, uma referência para Tim Burton, que cresceu assistindo suas atuações nas adaptações de Edgar Allan Poe, realizadas por Roger Corman, no começo dos anos 1960. É interessante pensar que uma figura como Vincent Price, tenha feito parte da infância de Tim Burton e o tenha inspirado a criar suas histórias. O diretor trouxe essa referência para seus filmes justamente para dar vida a personagens que influenciarão de diferentes formas a infância de Vincent, Edward e Victor. Vincent Price torna-se, direta ou indiretamente, elemento inspirador da infância que Tim Burton criou para o cinema.

Conforme afirmamos anteriormente, em *Vincent*, além do próprio título do curta já ser uma homenagem ao ator, Tim Burton o escolheu para narrar a animação, que contava a história de um garoto que lia Edgar Allan Poe e almejava ser Vincent Price. Em *Edward*, o ator interpretou o pai da personagem-título. Ele era um homem idoso que fabricava bolachas e um dia resolveu, por amor, criar um ser, que acabou ficando incompleto, ou seja, com mãos de tesoura, e sozinho no mundo, quando a morte resolveu levar o seu inventor. Apesar de Edward ser aparentemente um adolescente, seu coração era inocente como o de uma criança, ele agia e sentia como se estivesse no período da infância. Em *Frankenweenie*, o professor de ciências, com óbvia semelhança física a Vincent Price, é um personagem secundário, porém importantíssimo na trama, já que é ele quem, de certo modo, inspira Victor a realizar a invenção que será responsável por trazer Sparky de volta à vida.

As semelhanças entre Vincent, Edward e Victor não param por aí. Os três personagens são solitários, melancólicos e vivem em um mundo próprio. Mas se em Edward, a estranheza de seu universo incomoda a superficialidade de todos os habitantes, de uma cidade simétrica e colorida. Em *Vincent*, a excentricidade de seu mundo imaginário incomoda a sua mãe, que faz questão de lembrá-lo que ele é Vincent

Maloy e não Vincent Price, obrigando-o a ir brincar lá fora como toda criança “normal” deve fazer.

No universo de *Frankenweenie*, Victor compartilha de sua estranheza com todos os coleguinhas de sua sala de aula, que se apresentam, assim como ele, fora dos padrões convencionais. Um exemplo é sua vizinha, Elsa Van Helsing, dona da cadelinha Perséfone. A garota possui uma tristeza estampada em seu rosto e compartilha com Victor e com todas as outras crianças uma solidão coletiva. Cada um deles ganha um universo peculiar, com sua voz, seus gestos corporais, sua estranheza e sua relação com o mórbido. Não é por acaso que quando descobrem que seu colega foi capaz de ressuscitar o seu cachorro, todos resolvem ir ao cemitério de animais a fim de capturar algum bicho morto para aplicarem o experimento que será capaz de lhe devolver a vida.



No caso de Victor, o solitário e melancólico garoto adora fazer filmes caseiros de terror, quase sempre estrelados por seu cachorro. Sem amigos, Sparky, parece ser o único vínculo afetivo que Victor estabelece com o mundo exterior, além de seus pais. Esse fato incomoda os pais de Victor que almejam que o seu filho seja uma criança normal. Isso fica bastante claro quando o pai de Victor diz que tem medo de que o filho vire uma pessoa estranha, justamente por ele ser tão solitário, ou quando seu pai assina o formulário para o garoto participar da feira de ciências da escola, mediante a condição de que ele comece a fazer um esporte, pois assim poderá se relacionar mais com outras crianças ao invés de passar o dia todo no sótão, fazendo experiências, na companhia de seu cão.

### Uma estética Burtoniana

Conforme é possível perceber, se as animações *Vincent* e *Frankenweenie* parecem-nos uma boa escolha para pensarmos o (in)dizível da infância em Tim Burton,

isso se deve ao fato de que elas colocam em questão não só a presença de uma fotogenia inevitável que acaba por sustentar uma representação idealizada da infância, concebida como tempo de ser feliz, mas também apontam para um tempo em que face a demanda, o desejo e o gozo do Outro, uma certa constituição psíquica poderá se dar.

Será sob a narrativa de Vincent Price que o garotinho Vincent, dotado de movimentos e expressões faciais exageradas vivenciará, – a partir de seus duplos - sua divisão psíquica em meio a sonhos e pesadelos. Com os cabelos desgrenhados, gestos afetados, olhos esbugalhados Vincent será ao mesmo tempo: o menino educado e o cientista maluco; o bom filho e o maníaco que percorre as ruas Londres com seu zumbi; o esposo apaixonado e o homem atormentado pela morte da esposa. Em relação ao visual e o figurino de Vincent, vale a pena lembrar que a deformação expressionista, coloca justamente em questão a produção de uma imagem como caricatura da realidade “produzindo uma beleza que passa da dimensão do ideal para a do real, carregando a ambiguidade do belo-horrível (FRANÇA, 2003, p. 129)”.

De fato, na grande maioria das cenas, o pequeno Vincent é contornado por uma composição estética marcada fundamentalmente pela presença do cinza, do negro e das sombras. Uma composição que realça a presença de ambiguidades e “que se expressam no belo/horrível, no destrutivo/sensual e reflete a instabilidade e a inconsistência da imagem, sua inquietude e estranheza” (FRANÇA, 2002, p.122). Temos aí uma imagem de criança que passa muito longe das belas imagens produzidas no cinema para nos dizer do que vem a ser a infância.



Conforme é possível observar nas cenas acima, a divisão psíquica de Vincent será materializada por Burton a partir da produção de imagens que se contrapõem a partir de cortes abruptos aliados a um conjunto de oposições binárias. De um lado, Vincent, o bom moço e a crua realidade de sua existência e do outro, o duplo de Vincent e a realização de suas “estranhas” fantasias .

Sem o uso de cores para estabelecer separação espacial e definir áreas de espaço na tela, a ênfase é dada no contraste entre luz e sombra. Assim, se as cenas com iluminação clara serão utilizadas por Burton para realçar a “normalidade” de Vincent, as cenas escuras ou baixas darão ênfase aos fantasmas que compõem seu mundo imaginário. Será ainda essa iluminação contrastada que fará da sombra um elemento estilístico preponderante uma vez que inúmeras serão as cenas em que elas darão vida a monstros e espectros vindos de outro mundo: após o experimento com seu cão, um plano geral dará visibilidade a um imenso nevoeiro e imensas escadarias. Envolto em sombras, veremos a silhueta de Vincent seguida de seu cão Abacrombie, agora transformado em zumbi, à procura de suas vítimas.



Na sequência acima, recorrendo à estética expressionista, caracterizada por um forte contraste entre luz e sombra, Tim Burton opta pela utilização de ângulos de câmera distorcidos que deformam a perspectiva. No decorrer do filme continuamos a observar a presença de grafismos, linhas diagonais e ângulos quebrados. Aqui é impossível deixar de observar uma estética capaz de nos lembrar o cenário e o figurino do clássico expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), realizado por Robert Wiene e considerado como marco inicial do cinema expressionista.

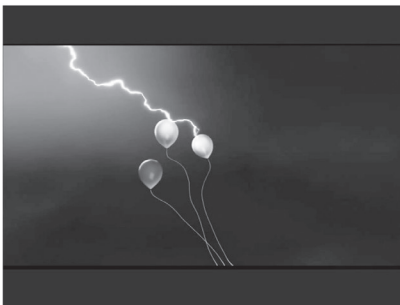
Na sequência abaixo, podemos observar que a sombra projetada do cão Abacrombie tem como ponto de origem o próprio corpo de Vincent, o que faz deste zumbi, mais um de seus duplos. Também aqui, a iluminação contrastada, conjugada com grafismos, linhas diagonais e ângulos quebrados, criará uma atmosfera sombria e obscura e enfatizará a dramatização da cena. A tendência à deformação do cenário, que se remete especialmente a cenas clássicas do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), expressará o mundo angustiado e atormentado do menino Vincent.



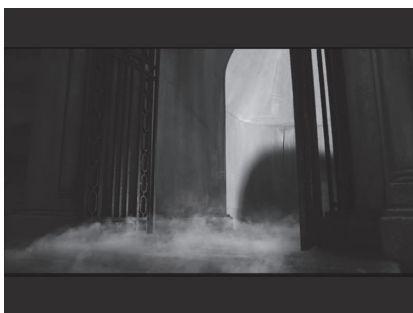
*Frankenweenie* apresenta outros elementos estéticos que o remetem a essas duas obras significativas de Tim Burton. Assim como em *Vincent*, ele buscou a combinação da técnica do stop-motion com a ausência de cores. E optou por um cenário com residências simétricas, rodeadas por minúsculos jardins, que parece evocar os anos 1950, embora não fique claro a época em que se passa a história, do mesmo modo em que ocorre em *Edward Mãos de Tesoura*.

*Vincent* e *Edward* são obras notavelmente influenciadas por elementos expressionistas. É certo que elas são fundamentais para se investigar as recorrências estéticas, temáticas e narrativas presentes na cinematografia de Tim Burton, inclusive em *Frankenweenie*. Em todas elas é possível observar uma composição estética marcada por uma iluminação fortemente contrastada colocando em evidência um cenário com árvores sem folhas e galhos de formas tortuosas, grades altas que cercam lugares sinistros, como uma prisão, um cemitério ou uma casa mal assombrada.

Em *Frankenweenie*, os colegas de Victor, ao descobrirem a sua experiência científica, que resultou em devolver à vida ao seu cão, quiseram se apropriar de sua ideia. Por isso, vão até ao cemitério para resgatar animais mortos a fim de ressuscitá-los a partir da eletricidade. Nessa cena, Nasser invade a tumba de um animal morto para empregar o seu experimento e resolve realizá-lo ali mesmo, no cemitério.



A sequência abaixo ocorre após Nassor realizar o experimento, com o auxílio de um raio. Nada de imediato acontece, porém, após alguns segundos, uma sombra é projetada na parede da tumba. Ela vai crescendo aos poucos diante do garoto, e acaba por criar no espectador a expectativa de que um grande monstro aparecerá para completar esse momento de horror. Essa sequência é influenciada por formalizações estéticas expressionistas. A iluminação é contrastada com o propósito de evidenciar o claro e o escuro da cena. O preto e branco da animação salienta os contrastes, além de criar uma atmosfera ainda mais sombria e mórbida.



Vincent e Victor: a infância como acontecimento traumático.

De fato é justamente a formalização estética dada as imagens pensadas por Burton com seus quadros, sombras, cortes, ângulos quebrados, iluminação, ambos configurados a partir de uma estética expressionistas, que nos permitem “olhar” a infância como acontecimento traumático. Se podemos observar em Vincent uma divisão entre como deve responder e se “oferecer”, ou não, a demanda do Outro materno, uma vez que a mãe é o único adulto a ocupar o seu mundo real, são os cortes e suturas produzidos por Burton os responsáveis por tal suposição. Uma divisão que se revelará, ao som dos versos de Edgar Allan Poe, narrados por Vincent Price, em sua dimensão mortífera: “Sua voz era suave e muito lentamente ele recitou versos de *O corvo*, um poema escrito por Edgar Allen Poe: ‘E a minh’alma dessa sombra, que no chão há mais e mais, libertar-se-á... nunca mais!’ “.

Aliás, vale a pena observar que a maioria das fantasias do menino Vincent parecem bordejar a inexorabilidade da morte: a morte da tia, a morte da esposa e sua própria morte.

Sabemos que o trauma como constitutivo é a própria existência da linguagem. Uma vez falante, sem acesso direto ao objeto de seu desejo, é preciso engajar-se na demanda (do Outro e ao Outro). O que equivale submeter seu gozo à linguagem. A grande questão é quando a demanda do Outro materno faz barreira a dimensão desejante na entrada ao campo da linguagem.

Não nos parece ser sem sentido que na cena que antecede a queda de Vincent, caberá a mãe realizar a seguinte declaração:

Você não está possuído e não está quase morto. Estes jogos que você joga estão em sua cabeça. Você não é Vincent Price, você não é Vincent Malloy. Você não está atormentado e insano, você é um jovem garoto. Você tem sete anos e você é meu filho. Eu quero que você vá para fora e divirta-se de modo real.

Já em *Frankenweenie*, Burton modifica a relação de seu personagem Victor com o Outro parental. Ainda que no filme seja possível observar uma preocupação, não apenas do pai, mas do casal com a solidão e a melancolia do filho, nesta animação é o pai, (ausente em Vincent), e não a mãe, que parece ocupar um lugar de lei para o menino.

Aliás, é ele quem explicita sua preocupação à mulher - “Não quero que meu filho seja um estranho” - e convoca Victor a se relacionar com os amigos do mundo real. É ele quem na cena do enterro de Sparky - após enterra-lo - retira-se silenciosamente com sua mulher e permite a Victor despedir-se do amigo. Caberá a ele se impor enquanto Lei e desse modo estabelecer um limite ao ato de Victor: “O que você fez foi algo muito sério. Cruzar a fronteira entre a vida e a morte! Reanimar um cadáver ! É algo muito ... obsceno.” Esse limite, Victor entenderá, face a segunda morte de Sparky, do seguinte modo: “ É preciso deixa-lo ir”.

Conforme é possível perceber, se em Vincent é a mãe que ocupa uma centralidade na relação com os sonhos e as fantasias do menino, em *Frankenweenie* é o pai, ou melhor, o casal parental que entra em cena. Nas duas animações, podemos observar caminhos diferentes na constituição de um possível sujeito de desejo.

É conhecida a tese de que, para a Psicanálise, não há criança que não seja recebida como objeto do fantasma da mãe, pois é com seu fantasma que ela acolherá a criança e poderá assim subjetivar a criança real. Sua chegada se dá “como promessa para ela [a mãe] de recuperar um pouco desse gozo que ela perde ao falar. Se não fosse assim a criança não teria chance de sobreviver” (SAURET, 1998, p. 18). Afinal de contas, por que a mãe cuidaria da criança se esta não representasse nada para ela?

Mas em relação à criança, como fica ela ao ser incluída no fantasma da mãe? Que respostas possíveis ela pode oferecer? Sauret (1998, p. 32) observa: “No fundo, essa criança tende a colar à forma como ela é recebida no fantasma do Outro parental”. Por sua vez, essa relação não se revela tão simples assim. Pode-se dizer que o fantasma opera diferentemente conforme esteja ou não regulado pela função paterna e, nesse sentido, quanto menor a mediação realizada pela função paterna entre o ideal do eu e o desejo da mãe, mais a criança tenderá a ser capturada na fantasia da mãe, ocupando a posição de objeto condensador de gozo para esse Outro.

No Seminário IV, *Relação de objeto* (1995), Lacan introduz uma distinção entre falo metafórico e falo metonímico, que é fundamental para articularmos a posição da criança no fantasma da mãe (ou do pai que se ocupa do lugar da mãe). Segundo ele, é necessário ter em conta qual é a função da criança para a mãe em relação a esse falo, o objeto de seu desejo e é também preciso saber se ela ocupa a posição de metáfora ou metonímia. Portanto, “não é a mesma coisa se a criança está na posição de metáfora do amor da mãe pelo pai ou se ela é a metonímia do desejo da mãe do falo que ela não tem e não terá nunca (LACAN, apud DRUMMOND, 2001, p. 56).”

Em “Duas notas sobre a criança” (1998), Lacan precisa o sintoma como representante da verdade na experiência analítica e particulariza o sintoma da criança como decorrente da estrutura familiar: “o sintoma da criança é capaz de responder pelo que há de sintomático na estrutura familiar” (1998, p.5). Lacan observa ainda que o que há de sintomático na criança deve ser remetido especialmente a dois casos: ou como representante da verdade do casal parental, ou dizendo respeito à subjetividade da mãe e barrando sua verdade.

Quanto ao primeiro caso, Lacan o qualifica como o mais complexo, pois, quando uma criança se coloca na posição de responder ao casal parental, o faz em relação ao desejo da mãe articulado ao Nome-do-Pai. Ou seja, leva-se em conta os efeitos produzidos pela metáfora paterna aí constituída, de forma que esse caso fica mais sensível ao trabalho analítico. Já em relação ao segundo caso, é fornecida uma outra fórmula:

Nesse caso, é diretamente como correlato de uma fantasia que a criança é envolvida. A distância entre a identificação com o ideal do eu e a parte apreendida do desejo da mãe, se não tem mediação (aquela que, normalmente, a função paterna assegura), deixa a criança aberta a todas as capturas fantasmáticas. Ela torna-se o “objeto” da mãe e não tem outra função que a de revelar a verdade desse objeto. (LACAN, 1998, p. 5)



Conforme se pode perceber, trata-se aí de uma inscrição da criança na subjetividade da mãe, considerando-se a existência de uma relação dual mãe/criança. Nesse sentido, a criança estará implicada diretamente na relação da mãe com a sua própria verdade, de forma a barrar seu acesso a esta, dando corpo a esse objeto e impondo a exigência de ser protegida. Ao contrário do primeiro, porque o pai não regulou o desejo da mãe, a mãe faz vacilar o Nome-do-Pai. Daí a ressalva de Lacan quanto ao papel de mediação a ser desempenhado pela função paterna em relação ao desejo da mãe. Com efeito, na medida em que o nome do pai simbólico “é o vetor de uma encarnação da Lei no desejo” (Lacan, 1998, p. 6), é possível a esse pai humanizar o desejo da mãe, pondo-o de acordo com a lei (SAURET, 1998, MILLER, 1998; DRUMMOND, 2001).

A dinâmica mãe/criança instaurada nesse segundo caso, revela ainda uma espécie de indistinção na qual o filho constitui-se para a mãe como o único objeto de satisfação de seu desejo. Impossibilitado de ser reconhecido em sua diferença, é tomado como metonímia desse desejo e acaba por funcionar como objeto fetiche que cobre e recobre o falo imaginário da mãe. Não investido como sujeito diferente do corpo da mãe, o filho permanece submetido à onipotência materna, já que para esta não é necessário que o pai surja como “fazendo a lei para a criança”. Em outras palavras, é porque a onipotência materna reina que a função paterna não tem lugar algum para existir.

Enfim, se o desejo da mãe não é referido ao pai, o da criança permanece circunscrito à mãe, sob o modo imaginário: ser seu único objeto de desejo. E nesse ponto lembro que, para Lacan, a criança vem no lugar do objeto, saturando o modo da falta que é específica para a mãe, qualquer que seja sua estrutura, neurótica, psicótica ou perversa. Funcionamento que compromete ou mesmo obstaculiza a transmissão dos significantes fundamentais à inscrição da criança às redes da sexualização, identificação e filiação.

Assim, se ser o objeto de fantasma da mãe é condição de sobrevivência da criança, não é condição suficiente para a sua constituição enquanto sujeito desejante. Questão problemática, pois, conforme já foi dito, sem a função de mediação realizada pela função paterna, cabe “à criança realiza[r] a presença do que Jacques Lacan designa como objeto *a* na fantasia” (LACAN, 1998, p.5), podendo aí permanecer.

Lembremos que será face a demanda imperativa da Mãe - “Você tem sete anos e você é meu filho. Eu quero que você vá para fora e divirta-se de modo real”, que Vincent se entregará definitivamente ao mundo das sombras. Mas se este é o destino de Vincent, em Victor nos deparamos com uma outra possibilidade.

Na cena final, será mais uma vez o pai que, diante da dor do filho, face a segunda morte de Sparky, será capaz de reconhecer Victor em sua dimensão desejante e ouvir o seu pedido silencioso:

Sr. Frankenstein : \_Podemos fazer algo por vc?

Victor: \_Você disse que eu precisava deixÁ-lo ir embora.

Sr. Frankenstein \_Às vezes os adultos não sabem o que dizem.”

Portanto, será na condição de quem não é a Lei, mas de quem ocupa o lugar da Lei que o Sr. Frankenstein poderá rever a sua afirmação e convocar a todos os adultos presentes que participem, com seus motores ligados, da “segunda” reanimação de Sparky.

### **A estranheza da infância**

Mas o que a dimensão de estranheza presentificada no filme pode nos ajudar a pensar o tempo da infância? No texto *O estranho* (1980b), Freud remete o sentimento de estranheza a castração e destaca a presença do duplo. Ele tematiza a aparição do estranho segundo ambivalências do vivo/morto, do antropomorfismo e da dessemelhança. Em *Vincent*, podemos observar como Tim Burton estrutura toda a narrativa dando vida ao duplos especulares de Vincent. Afinal será com a voz do outro duplo, ou seja, com a voz de Vincent Price, narrada de modo quase forma fúnebre, que Burton dará vida as fantasias do menino Vincent e ao mesmo tempo se transformará em um estranho anunciador da morte. Em *Frankenweenie*, conforme já ressaltamos, a estranheza advém das crianças e não do mundo adulto. Todos os colegas de Victor se apresentam, assim como ele, fora dos padrões convencionais.

Mas por que a estética fílmica utilizada por Burton para compor as imagens que contam o drama dos garotos Vincent e Victor também produz entre os adultos a experiência de uma inquietante estranheza ou mesmo de uma certa desorientação? Pensamos que os dispositivos e as imagens produzidas por Burton não só perturbam a organização de uma visibilidade que traduziria uma criança normal subvertendo uma hegemonia que paira sobre a representação infantil, mas são capazes de convocar ao espectador uma espécie de desorientação do olho que vê. Isso porque trata-se então de “estranhas imagens” que furam a transparência representacional idealizada da criança e aponta para um mais para além.

É por isso mesmo que, nesses filmes, é preciso tornar a experiência do visível (disso que se pode ver e tornar legível), em uma experiência do olhar “onde o ver é perder , e onde o objeto da perda sem recurso nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998,

p. 227). Só assim poderemos ver o que cerca a experiência angustiante da infância. E para isso necessário se faz incluímos nessa discussão o paradigma do olhar. O que coloca em questão a dialética visual suportada pela hiância entre o olho, como órgão da visão, e o olhar.

Em *O que vemos, o que os olha* (1998), Didi-Huberman retoma as discussões sobre a História da Arte e apresenta como elemento de análise a dialética visual que inclui a experiência insólita do olhar. Para tanto, ele retoma a discussão olhado-olhante de Merleau Ponty e dá continuidade à reflexão freudo-lacaniana sobre a função do olhar com a formulação do seguinte paradoxo: o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Eu o cito: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Formulação que só pode ser pensada em sua complexidade se colocarmos em relação a noção lacaniana de olhar e, portanto, suas relações com a castração e o gozo do Outro. É por isso que no ato de contemplar uma obra o que está em jogo é a “apresentação” de algo que abala, provoca e perturba. Experiência cujo efeito de estranheza permitirá a irrupção de algo que de outro modo permaneceria oculto. Para Didi Huberman:

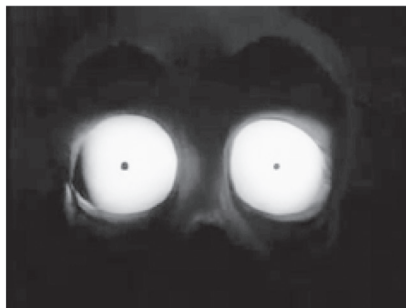
[...] a Umheimliche manifesta aquele poder do olhado sobre o olhante que Benjamin reconhecia no valor cultural dos objetos auráticos, e que Freud exprimirá aqui- de maneira aberta – nos termos de uma onipotência dos pensamentos que associa o culto em geral a uma estrutura obsessiva : o objeto unheimlich está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para o obsessão. (1998, p. 228)

Eis aí a estranha presença de um poder hipnótico, exercido por algumas obras em relação àquele que a contempla. Com certeza, tal captura não se dá por se oferecer ao espectador a exatidão de uma representação, mas por fazê-lo se debruçar sobre aquilo que não pode ser visto. Nesta forma de experiência, a relação espectador e obra não mais se remete a uma atitude de interprete por parte do sujeito que torna a obra visível, legível. É preciso algo mais, é preciso realizar a experiência do olhar. Para Rivera (2002, p.45): “Esse algo que aí é dado ao olho comporta um abandono do olhar, exige que o contemplador deponha aí seu olhar”.

Para finalizar, pensamos que a formalização estética proposta por Tim Burton nessas animações, não dizem respeito apenas ao modo como “vemos” as imagens e interpretamos as histórias de Vincent, de Edward e de Victor, mas em como nós a “olhamos” e esta nos “olha”. Não é sem sentido que a dimensão caricatural e a expressividade dada aos olhos dos personagens sejam uma marca estilística de todos

os personagens. Seus olhos fazem cair a certeza que temos sobre os sentimentos infantis e nos permitem vislumbrar que há algo no tempo da infância que o adulto já não consegue ver.

São, por exemplo, os olhos de Vincent que invertem a posição do espectador de sujeito (do olhar) à objeto (do olhar do outro). Nesse momento, já não sabemos mais quem olha e quem é olhado.



Enfim, se a formalização estética utilizada em Vincent, Edward e Victor é capaz dar forma a experiências infantis reveladoras do medo, do horror e do desamparo face ao desejo e gozo do Outro, experiências que sabemos terem sofrido o efeito do recalque (ainda que permaneçam vivas no corpo adulto), é nesse sentido que essas animações convocam-nos a (re)viver sentimentos já conhecidos de angústia e estranhamento uma vez que, como antecipamos anteriormente, esses são reveladores do “retorno do recalado na esfera do visual” (DIDI-HUBERMAN, p. 230).

É por isso mesmo que “olhar” para a experiência mortífera vivida pelo pequeno Vincent, significa para todos nós, depararmos com a dor e a angústia que um dia significou e, ainda hoje significa, nosso confronto eterno com a demanda, o desejo e o gozo do Outro: “Liberta-se-a .... Nunca mais”.

## Referências

ARZA, M. M. *Tim Burton*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

BARTHES, R. *Ao sair do cinema* In: *Psicanálise e cinema* Comunicações n. 23. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1984.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

- BAECQUE, A. *Cahiers du cinema: Tim Burton*. French, Cahiers du cinema Sarl, 2011.
- DRUMMOND, C. *A criança entre a mãe e a mulher*. In: AGENDA 2000, VI JORNADA DA ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. Belo Horizonte, 2001
- FRANÇA, M. I. *A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise*. In: GUINSBURG, J. O expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.
- FREUD, S. *Lembranças encobridoras*. Obras psicológicas de Sigmund Freud: edição Standard brasileira, vol. III. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980a.
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. *Obras psicológicas de Sigmund Freud*: edição Standard brasileira, vol. XVII. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980b.
- GEPEIAP. *Grupo de estudos e pesquisa: infância, arte e psicanálise*. Pesquisa: Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância. PUCGoiás/UFG/UNB, 2012-2015.
- LACAN, J.(1956-57) *O seminário*, livro IV: A relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Duas notas sobre a criança*. Opção Lacaniana, *Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 21, São Paulo, Edições Eolia, abril, 1998g.
- MARQUES, R. P. *Slavoj Zizek e a encenação da teoria lacaniana do Real*. In: DUNKER, Christian I. Lenz, RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs) *Coleção Cinema e psicanálise* (v.2): A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção. São Paulo: nVersos, 2012.
- MAYO, M. F. In: WOODS, Paul A. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. Texto editores: São Paulo, 2011.
- NAZÁRIO, L. *Animação expressionista*. In: NAZÁRIO, L.; FRANCA, P. (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O expressionismo e o cinema*. In: GUINSBURG, J. O expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.
- RANCIERE, J. *Entrevista: A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*. In: *Revista Cult*, Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em 6 de out. 2010.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROURE, G. Q. de. *Infância na retina: a experiência (in)visível do cinema e da infância*. In: *Avanca/Cinema 2014*. Avanca: Edições Cine-Clube Avanca, 2014.

ROURE, G. Q. & SÁ, Ana Carolina Roure M. de. *O (in)visível e o (i)rrepresentável da infância em Vincent*, de Tim Burton. Goiás: EDUCATIVA | Revista do Departamento de Educação | Pontifícia Universidade Católica de Goiás : V. 17, N. 2 (2014).

SAURET, M. J. *O infantil e a estrutura*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 1998.

TIRARD, L. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro, Nova fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.

#### .Webgrafia

FRIERSON, M. Tim Burton's 'Vincent': A Matter of Pastiche.

<http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html>. Acesso em 29 de dezembro de 2014.

#### Filmografia

Edward, mãos de tesoura.1990. De Tim Burton. EUA . FOX Filmes.

Frankenweenie. 2012. De Tim Burton. EUA. Disney/Buena Vista

O Gabinete do Dr. Calligari. 1920. De Robert Wiene. Alemanha. Continental.

Vincent. 1982. De Tim Burton. EUA: <https://www.youtube.com/watch?v=f-okS38c-cpc>.

Data de recebimento: 15/05/15

Data de aceite: 27/07/2015