

Cinema e Sociedade - A Figura do Monstro em Edward Mãos de Tesoura.¹

Roberto Pazos RIBEIRO²
Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia

Saul MENDEZ FILHO³
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia da Bahia, Ilhéus, Bahia

RESUMO

O presente trabalho pretende apresentar, ainda que de maneira introdutória, o papel do monstro no cinema de horror, a sua construção e sua relação com o imaginário social. Para tanto buscaremos apresentar conceitos fundamentais como monstro, horror e alteridade, traçando um paralelo entre o monstro do filme Edward Mãos de Tesoura (1990), de Tim Burton, e a criatura da obra literária Frankenstein (1818), de Mary Shelley, suas semelhanças e diferenças. Como essas criaturas interagem ou não com a sociedade e de que forma a alteridade age como mediadora desta relação.

PALAVRAS-CHAVE: monstro; cinema; horror; sociedade

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, com os irmãos Lumière, o cinema vem evoluindo e se desenvolvendo, podendo hoje ser considerado como uma das mais importantes formas de expressão das artes audiovisuais. A “sétima arte” e seus múltiplos encantos, que levam milhões de pessoas todos os anos às salas de projeção, tem seu lugar assegurado no gosto popular. Dentre as muitas faces com que o cinema pode se apresentar, uma tem se desenvolvido bastante nos últimos anos e arrebanhado cada vez mais uma legião de seguidores fervorosos. O horror é hoje um gênero em foco no universo cinematográfico em todo o mundo. Milhões de dólares tem sido investidos em produções deste estilo, seja em roteiros originais, adaptações de obras literárias ou jogos, ou até mesmo no *remake* de filmes antigos e o retorno tem sido garantido nas bilheterias do mundo inteiro.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Assistente do Curso de Comunicação Social da UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz/ Ilhéus-BA). Integrante do GOCC (Grupo de Estudos e Pesquisa Observatório da Comunicação e Culturas Contemporâneas). E-mail: rpribeiro@uesc.br

³ Pesquisador colaborador, servidor do IFBA (Tec. Audiovisual) e realizador do Festival Cine Horror (Salvador-BA). Crítico de cinema (gorebahia.com), comunicólogo, mestre em Cultura e Turismo. E-mail: sauldesign@gmail.com

O Gênero Horror / A Moda do Medo

Faz-se importante delimitar inicialmente alguns conceitos que serão aqui trabalhados. Para tanto, é relevante estabelecer uma clara distinção quanto ao uso dos termos “horror” ou “terror” para referir-se a um estilo de filmes que quer

Acima de tudo nos assustar. Entretanto a maneira de invocar e tratar deste medo é particularmente própria. Apreciamos a experiência da angústia e do medo nos demais gêneros - guerra, filmes de catástrofes, suspense, por um momento - o filme de terror invoca algo muito mais profundo, um medo psicologicamente mais severo. O medo mais básico dos filmes de terror são as histórias que lidam com o medo da morte (WORLAND, 2007, p.7).

Para alguns autores, horror e terror são termos sinônimos; para outros, existe uma clara e grande diferença entre eles. Margarita Cuéllar Barona (2008) acredita que o terror seria uma consequência do horror. Enquanto este é a matéria, o visível, aquele reside no campo dos sentimentos causados em cada espectador. Para a autora

O horror faz alusão ao monstruoso, o vil, o intangível, o atroz, etc., enquanto o terror aponta para o sentimento que domina quando o medo toma posse do corpo, impedindo o pensamento racional. [...] Nesta medida, considero que a palavra horror é mais apropriada para falar sobre o conteúdo dos filmes, pois o terror se ajusta ao que o espectador sente diante do monstruoso nos filmes de horror (CUÉLLAR BARONA, 2008, p. 227).

Assim, é válido ressaltar que não existe um antagonismo entre o terror e horror; de fato, há uma forte inter-relação entre eles. Para este trabalho, em concordância com o pensamento de Barona (2008), trataremos o gênero como horror, tal qual é comumente definido em língua inglesa, muito embora o termo mais comum no Brasil ainda seja terror.

Longe de ser uma exclusividade das telonas, as narrativas de horror são reproduzidas há muito tempo e compõem as tradições culturais populares e religiosas de povos do mundo inteiro. Histórias do gênero podem ser encontradas na literatura (contos, poemas, romances, histórias em quadrinhos), no teatro, no cinema e, nas últimas décadas, até mesmo nos jogos eletrônicos é recorrente a presença dessa temática. No que se refere ao cinema, pode-se observar nas duas últimas décadas uma produção cada vez maior do gênero de horror. Tais narrativas invadem as salas escuras atraindo uma legião em peregrinação rumo ao incerto e assustador. Para Martin Jayo,

[...] o cinema aprendeu com maestria a manipular o instinto milenar do medo. No ambiente seguro de uma sala climatizada, e no conforto de poltronas estofadas, ele nos oferece estímulos que enganam nosso cérebro e desencadeiam reações semelhantes àquelas que uma vez garantiram a sobrevivência dos nossos antepassados (JAYO, 2009, p.60).

Com sua popularidade em clara ascendência, o cinema de horror é hoje reproduzido em praticamente todos os lugares e idiomas. O que, segundo Frías (2011), nem sempre foi assim. Apesar de um reconhecido sucesso durante a era de ouro dos monstros do Studio Universal a partir de 1930, Frías relembra que a produção do gênero horror passou por uma fase posterior em que esteve relegada majoritariamente a pequenas companhias de cinema como a norte americana *American International* ou a *Hammer Films*, ou em casos excepcionais com orçamentos reduzidos em produtoras como *Warner*, *Columbia* e *Fox*. Mesmo diante deste cenário pôde-se observar de maneira embrionária o desenvolvimento do gênero: através do surgimento de uma série de mitos, da associação de personificações do horror a vários atores carismáticos e do germinar de diversas tendências e estilos que foram se atualizando, renovando e reciclando ao longo do tempo.

Ainda para o autor, a partir da década de 1970 houve um aumento expressivo nos orçamentos destinados aos filmes de horror. Foi nesta época que surgiram títulos como *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976). Mesmo com as mudanças em curso no cenário cinematográfico de *Hollywood*, há uma insurgência de pequenas produções exemplares como *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974). Nesse período observa-se que o gênero Horror se amplia e diversifica de maneira sem precedentes, havendo um crescimento significativo do número de produções. Se antes o cinema de horror era quase uma exclusividade dos Estados Unidos e Inglaterra e, em menores proporções, Itália, outros países passaram a compor o circuito de produções, a exemplo do México, França, Espanha e até mesmo o Brasil.

Para Frías, nota-se no início da década de 2010 um maior desenvolvimento vindo do Oriente: “Japão, Taiwan, Hong Kong, Tailândia, Coréia do Sul, em menores proporções, a China continental e outros países da região contribuíram com novas formas e maneiras de lidar com a crueldade e gerar o medo.” (FRÍAS, 2011, p. 07). Desta maneira presencia-se uma mudança sem precedentes no cenário mundial dos filmes de horror. As películas de horror não são mais produzidas apenas em inglês (ou italiano). Há então o que o autor chama de uma “*babelización*” do gênero, além de certo

tipo de regionalismo, ainda que, claramente, haja uma conexão entre os centros produtores de cinema do gênero. O que antes era uma parcela do cinema, produzida com poucos recursos econômicos e apreciado por um número reduzido de espectadores, nas últimas décadas tem visto proliferar em progressão geométrica o número de adeptos. Para Frías

Não há na atualidade um gênero *cult* tão popular entre as audiências jovens quanto o Horror, em particular, e o bizarro fantástico de modo mais geral. Entenda-se bem: digo gênero *Cult*, que não é necessariamente o mais visto, os filmes de ação, e claro os *blockbusters*, podem ter, de fato tem, um alcance maior, contudo não geram o fenômeno de adesão que o Horror inspira, com a exceção das sagas *Star Wars*, *O Senhor do Anéis* e outras, que formam em todo caso nichos reduzidos e não essa constelação fílmica tão diversificada que proporciona o horror (FRÍAS, 2011, p.07).

Uma das fortes características do gênero de horror é justamente a capacidade de inovar e diversificar nas formas de apresentar e provocar o medo no espectador. Uma gama variada de subgêneros se forma cada vez mais. Vampiros, aparições fantasmagóricas, lobisomens e toda sorte de criaturas horripilantes juntaram-se ao longo dos tempos a brinquedos assassinos, carros sanguinários, psicopatas, insetos, pássaros, animais e uma lista sem fim de ameaças à segurança de vítimas inocentes (ou nem tanto). Desde o Drácula do Studio Universal (vivido por Bela Lugosi em 1931) até a proliferação dos *foundfootages* a partir de A Bruxa de Blair (1999). De criaturas medonhas produzidas pelas mãos hábeis de artistas como Rick Baker (de Um Lobisomem Americano em Londres / 1981) à pura sugestão da presença de ameaças invisíveis (como em Caixa de Pássaros / 2018). A essa receita adiciona-se a “*suspension of disbelief*” - um espectador aficionado, engajado, disposto a abdicar (mesmo que temporariamente) das suas faculdades analíticas, sacrificar o realismo e a lógica para acreditar e permitir-se ser assustado em prol do prazer. É uma capacidade fundamental para o horror fazer o espectador acreditar no que se propõe a representar e, uma vez crédulo, aterrorizá-lo. Para Irène Bessière

Poucos filmes conseguem provocar essa adesão imediata no espectador e fazê-lo percorrer o caminho do fantástico. Por outro lado, mostrar as coisas, as situações sob uma luz demasiado intensa, poderia “matar” diretamente o fantástico, fazendo-o perder credibilidade e privando-o de seu poder evocador. Sugerir pode ser uma das formas de sua representação no cinema, pois lhe permite preservar seu mistério, seu enigma e, paralelamente, solicitar a imaginação do espectador, conservando o transcorrer onírico do fantástico (BESSIÈRE, 2018, p.403).

Para Barona (2008), buscando compreender as diversas categorizações do cinema de horror à luz do pensamento dos estudos de gêneros cinematográficos, destacam-se dois caminhos a seguir: pelo vocabulário comum entre as películas ou por uma análise da simbologia e significado dos filmes, que definem uma ideologia comum do gênero. De acordo com a autora a presença de elementos simbólicos como a figura do monstro, sangue, morte, forças do além, criaturas diabólicas, etc., bem como alguns artifícios técnicos cinematográficos como o estilo no uso da câmera, composição de planos, o jogo de iluminação repleto de sombras, aquilo que não é diretamente mostrado, entre outros, fazem parte de um vocabulário comum aos filmes de horror.

Já no que tange à construção de significado a autora acrescenta que que as emoções provocadas nos espectadores pela combinação desses elementos de vocabulário originam-se no confronto de forças como o bem contra mal, o diabólico em oposição ao sagrado, a escuridão em contraste com a luz. A autora afirma que

O monstro desempenha um papel central nos filmes, já que sua figura é responsável por personificar essas antinomias e, portanto, é o lugar onde todas as ansiedades convergem. Por outro lado, a presença do monstro, isto é, da alteridade em sua forma maligna, é o que torna o filme mais do que um mero suspense (CUÉLLAR BARONA, 2008, p. 228).

Entende-se que, em linhas gerais, o gênero de horror no cinema compreende os filmes que, com o propósito do entretenimento, têm como intenção provocar nos espectadores sensações como o medo, o pânico, a ansiedade, a inquietude, entre outras, isso pelo fato de os protagonistas enfrentarem situações que oferecem risco a sua própria vida ou a de entes queridos. Embora não seja uma tarefa fácil encontrar uma classificação única e definitiva dos subgêneros que o cinema de horror desenvolveu ao longo das décadas, uma divisão por temáticas conforme apresentado no site “*Popcorn Horror*” (<https://popcornhorror.com/>) consegue clarear as linhas de produção desses filmes no mercado; são consideradas nele seis categorias principais de filmes: Assassinos, Zumbis, Paranormal e Horror Psicológico, *Gore/Splatter*, Monstros. Esses temas-chave englobam grandes nichos que são alimentados com diversas produções anualmente, sendo que o *Gore/Splatter* é o único que remete a uma técnica de linguagem e não à espinha dorsal de um argumento narrativo. Vale ressaltar que esses temas possuem elementos em comum que acabam se cruzando. O monstro é um desses elementos de presença plausível em todos esses temas, seja na forma humana (assassino), na forma de um cadáver (o zumbi ou o fantasma nos filmes de temática

sobrenatural) ou o chamado “monstro” em si pelos espectadores em geral: uma criatura disforme, animalesca e inumana ou, simplesmente, abjeta.

O “Outro” Monstro

Em seu artigo intitulado “*La figura del monstruo en el cine de horror*” Margarita Cuéllar Barona afirma que “o filme *noir* e o cinema de Horror são talvez os dois gêneros de filmes mais expostos à interpretação psicanalítica.” (CUÉLLAR BARONA, 2008, p.228) A autora recorre ao trabalho de Robin Wood, *The American Nightmare: Horror in the 70’s* onde ele traça um paralelo entre os filmes de horror e os sonhos. De acordo com Barona, Wood acredita que tal qual os sonhos permitem que venha à tona tudo aquilo que o indivíduo guarda em seu subconsciente como fruto da repressão social, revelando o que é realmente desejado, os filmes de horror também serviriam para dar vazão a tais desejos reprimidos, servindo de crítica à sociedade repressora. Segundo a autora “para Wood, então, o cinema de horror opera de maneira similar aos sonhos, na medida em que revela temas que não podem ser abertamente tratados e que tem buscado diferentes maneiras de aflorar.” (CUÉLLAR BARONA, 2008, p.229) Assim, poderíamos, interpretar o cinema de horror da mesma forma que a psicanálise dos sonhos uma vez que ambos revelam aquilo que não pode ser tratado abertamente e que foi renegado pelo consciente individual e coletivo. Nessa perspectiva, o cinema de horror, de certa maneira, representa o desejo transgressor dos indivíduos submetidos àquilo que foge do que a psicanálise chama de “repressão básica”, que permite aos seres humanos viver em sociedade e harmonia, atingindo o campo da “repressão excedente”, que nos limita como seres humanos e que advém da repressão ideológica imposta por uma sociedade que nos condiciona. Segundo Barona, o trabalho de Wood revela não apenas a forma pela qual o monstro encarna o que é reprimido, mas também uma ambígua relação deste com o espectador. O monstro não é apenas a representação do que é proibido, mas também simboliza o desejo de romper com as regras e a ordem. “grande parte do efeito e fascínio pelos filmes de Horror está no nosso desejo de quebrar as regras que nos oprimem e que nosso condicionamento moral nos ensina a reverenciar.” (WOOD apud CUÉLLAR BARONA, 2008, p.229). Aqui a ideia do “outro” se apresenta como um conceito fundamental para o estudo do cinema de horror.

Esse outro não coabita necessariamente fora do indivíduo ou da cultura, mas é outro que foi reprimido e que, para ser repudiado e rejeitado, deve ser projetado externamente. Wood se refere às notas de Roland Barthes sobre Mitologias, nas quais Barthes fala sobre como a alteridade pode ser enfrentada de duas maneiras: através da rejeição e de sua possível aniquilação, ou transformando-a, subjugando-a e tornando-a inofensiva. O cinema de horror testemunhou esse confronto através da figura do monstro: aquele outro que é entendido como uma ameaça e que estamos condicionados a repudiar, confrontar, subjugar e, na melhor das hipóteses, aniquilar (CUÉLLAR BARONA, 2008, pp. 229-230).

Para Cuéllar Barona o monstro é o eixo central ao redor do qual é gerado o conflito nos filmes de horror, bem como a ameaça que ele representa. Há uma clara ideia de disputa entre forças diametralmente opostas como, por exemplo, o bem e o mal, o sagrado e o profano, barbárie e civilização, urbano e rural, ordem e caos, verdade e mentira, etc. Ao analisarmos as mudanças sofridas pelos monstros ao longo das décadas, percebe-se que há uma relação íntima entre o monstro e as ansiedades sociais e enfrentá-lo é combater a ameaça simbólica que sua presença representa. Por certo, as ansiedades sociais, insegurança econômica, tensões, períodos de violência e repressão, ameaças de guerra entre outros, são fatores que influenciam diretamente o cinema de horror e os monstros nele representados. Luiz Nazário afirma que “cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema” (NAZÁRIO apud SOUTO, 2012, p. 51). Para Souto (2012) há uma forte relação entre conjuntos de obras cinematográficas e épocas críticas para determinados grupos sociais a exemplo do expressionismo alemão logo após a Primeira Guerra Mundial, a era de ouro dos monstros do Studio Universal logo após a Grande Depressão nos Estados Unidos e a era de ficção científica nos cinemas americano e japonês, decorrente das ameaças atômicas da Guerra Fria, do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki e da paranoia anticomunista. “O terror, assim, lida a um só tempo com medos universais (da morte, do envelhecimento, da decadência física, da perda do controle sobre o corpo, da sexualidade, da violência) e medos sócio históricos pontuais” (SOUTO, 2012, p. 52)

O cinema de horror é então o lugar da representação simbólica do medo do outro (o desconhecido), sendo o outro, neste caso, a projeção daquilo que o indivíduo se recusa a reconhecer em si, os seus temores e ambiguidades. Temos no filme *Poltergeist* (1982), por exemplo, o medo do branco em relação ao índio americano uma vez que a menina é raptada por espíritos oriundo de um cemitério indígena. Muito embora não seja o mote central da história, há também no filme a histeria com relação às tecnologias. O medo da alienação e o poder que o conteúdo da televisão pode ter. Tal

medo fica mais claro em obras como Videodrome (1983) de David Cronenberg e Ringu (1998) de Hideo Nakata. É relevante considerarmos também o diálogo com as crenças religiosas, assim como a questão da fronteira: O cruzar da fronteira como ruptura com a ordem natural, expondo o indivíduo ao perigo.

O cinema de horror, como afirma Robin Wood, revela a história das ansiedades do século XX [...], onde o monstro se tornou o local onde todos os desconfortos são projetados. Para Wood, uma definição básica de filmes de horror poderia ser resumida como uma série de filmes em que a ‘normalidade’ é ameaçada por um ‘monstro’[...]. Por sua vez, o monstro conforma-se, entre outras coisas, em oposição aos valores que a cultura ‘branca’ ocidental destaca, como pureza, espiritualidade, limpeza, virtude, simplicidade, felicidade, inocência, delicadeza, feminilidade, abstinência, castidade etc. (WOOD apud CUÉLLAR BARONA, 2008, p. 233).

O monstro imaginado pelos cineastas nasce, então, da forma como materializamos em imagens aquilo que muitas vezes desconhecemos - o outro, a alteridade, aquele de quem somos diferentes e o medo que se origina nesse processo. Este outro que remete ao medo elementar do desconhecido tem sido, ao longo dos anos, retratado na literatura, bem como no cinema, como uma figura bestial e monstruosa. “Como o mal é comumente associado à feiura e a bondade à beleza, a pior forma de alteridade deve ser monstruosa.” (RONDEBOOM, 2006, p. 9)

Edward, o Frankenstein de Burton

Timothy William Burton nasceu em 25 de agosto de 1958, em Burbank, subúrbio de Hollywood, no estado americano da Califórnia. Com criatividade excepcional, em sua obra cinematográfica Burton nos conduz por um universo de sonhos sombrios e pesadelos coloridos. Segundo afirma Paul Woods (2017), Tim Burton desde criança nutria uma verdadeira fascinação por desenhos animados e filme de monstros. Esse gosto peculiar futuramente viria a ser destaque em seus próprios desenhos. Vivendo uma infância sem amigos e quase nenhum diálogo com os pais, é no mundo da imaginação onde Burton encontra refúgio. Ainda de acordo com Woods, Burton considerava a si mesmo uma criança sem amigos e sem uma vida social, motivo que o levaria a se distanciar da sociedade. Assim sendo, Burton buscou companhia em um sem número de filmes bizarros com o propósito de sobreviver sem amizades. As suas maiores fontes de influência são, claramente, os filmes clássicos de monstros e ficção científica da década de 1950, bem como os desenhos animados. Para Woods,

mesmo os trabalhos posteriores à passagem de Burton pelos estúdios Disney, estão carregados com seu caricaturismo macabro e desenvolvimento emocional tardio, a exemplo de um de seus maiores sucessos: *Os Fantasma se Divertem* (1987), um filme que explora de uma maneira um tanto cômica e estranha, as características do horror gótico e que tem como grande destaque um personagem que é uma espécie de morto-vivo. Para Laurent Tirard “Graças a sua imaginação sem limites e senso de poesia visual, Tim Burton assina filmes mágicos que nos convidam geralmente a descobrir a beleza oculta dos monstros.” (2002, p. 215) O autor justifica ainda que a capacidade que Burton tem de conquistar a confiança de grandes estúdios de Hollywood e captar orçamentos milionários para seus filmes, “é porque é claro que ele é um dos diretores mais dotados de sua geração” (idem).

É possível notar, em toda a obra cinematográfica de Burton, características marcantes e a presença de temáticas recorrentes, além de técnicas e estilos próprios. Como destaca o próprio Burton: “Creio que minha marca é claramente visível em todos os filmes que faço. Há temas que se repetem de maneira evidente em cada um deles” (TIRARD, 2002, p.220). Aos filmes de Burton é atribuída uma enorme carga de expressão pessoal. Suas obras apresentam também uma enorme variedade de referências que vão dos contos de fadas ao cinema de baixo orçamento, atravessando o expressionismo alemão bem como os desenhos animados, o que as torna uma experiência ímpar para diversos públicos. O estilo do cineasta tornou-se tão consistente e peculiar que foi criado o termo “Burtonesco” para designar seus trabalhos.

Os filmes de Burton, de modo geral, narram histórias de personagens excluídos, que estão à margem da sociedade. São indivíduos antissociais, excêntricos e incompreendidos, embora empáticos e sensíveis. Contudo, o cineasta realça também nos padrões sociais a excentricidade do “normal”, propondo desta forma uma profunda questão sobre a real natureza do monstro em sua obra.

O premiado *Edward Mãos de Tesoura* (1990) “é um conto de fadas moderno de Tim Burton sobre uma besta frankensteiniana nos subúrbios americanos.” (RONDEBOOM, 2006, p. 35) e conta “uma história de amor patética e comovente entre Edward Scissorhands e sua amante que se apaixonam um pelo outro e ainda não conseguem ficar juntos, cujas cenas e personagens são extremamente comoventes.” (JINGXIAN & QING, 2018, p.23) Na história escrita, produzida e dirigida por Burton, a personagem Peg Boggs, uma adorável vendedora de cosméticos em um subúrbio

americano, acidentalmente encontra-se com Edward: um indivíduo assustador “criado” por um inventor que morreu antes que pudesse terminar a obra, deixando-lhe sem as mãos - no lugar das quais possui enormes dedos de tesouras. Edward vive sozinho em um castelo no topo da montanha. Peg fica com pena de Edward e resolve levá-lo para o “mundo civilizado” e hospedá-lo em sua casa. Inicialmente ele chama a atenção dos vizinhos por sua aparência e seu talento, criando cortes de cabelo diferentes nas mulheres da vizinhança e fazendo esculturas nos jardins das casas. Isso o torna uma sensação local da noite para o dia. Edward se apaixona por Kim, filha de Peg, e enfrenta dificuldades para conquistá-la. Edward é envolvido por Jim (namorado de Kim) em um esquema e acaba preso por isso. Após revelar seu amor por Kim, Edward é expulso da cidade por Jim que decide perseguí-lo e destruí-lo. Jim acaba morto no confronto com Edward e Kim engana o resto da população para preservar a vida de Edward, que volta a viver isolado em seu castelo. Para os autores Jingxian e Qing, ao se ver obrigado a abandonar sua amada e tomar consciência da sua incapacidade de se enquadrar naquela sociedade, Edward teria lutado com dor e sobriedade. Ainda, estas seriam características marcantes do estilo de filme gótico que narra “a história de amor e desespero com a expressão da escuridão, tristeza, solidão [...] e descreve o mal da natureza humana e a luta entre dor e consciência através do contraste entre escuridão e luz.” (JINGXIAN; QING, 2018, p.24)

Em sua releitura gótico/fantástica do monstro da escritora Mary Shelley (Frankenstein, 1818), Tim Burton oferece uma bela história que mistura romance, comédia e crítica às convenções sociais, normas e padrões estéticos, comportamentais e de “normalidade” à qual se vincula a classe média norte-americana. Assim como o monstro de Frankenstein, Edward é uma criação de um inventor, incompleto, inapto para o convívio com a sociedade. Em seu corpo desfigurado, grotesco e assustador contraditoriamente há um indivíduo romântico, ingênuo e bondoso. Burton traz à reflexão o contraste entre a aparência “anormal” e os valores morais que a criatura carrega, em contraponto com o comportamento questionável dos indivíduos de aparência amplamente aceita.

Burton peculiarmente desenvolve uma figura monstruosa que se apresenta mais humanizada que o restante dos indivíduos do grupo social onde ele é inserido. Visualmente, Edward rompe com os padrões estéticos dos demais - seu rosto marcado e

extremamente pálido, suas mãos de tesoura, seu cabelo desgrenhado, sua forma de se vestir com roupas escuras, de couro, com adereços que remetem à subcultura punk.

Edward, no entanto, não se orgulha de sua diferença, mas sofre com o isolamento que sua alteridade o forçou e diz a Peg em seu primeiro encontro: "Estou inacabado". Portanto, ele se sente mais um fracasso do que um rebelde cultural. Suas mãos em tesoura são uma metáfora perfeita para seu senso de alteridade social, pois não podem tocar sem machucar inadvertidamente os outros (RONDEBOOM, 2006, p.39).

Contudo, Tim Burton não busca ajustar seu monstro ao padrão social da vida suburbana onde ele se encontra, pelo contrário: como uma dura crítica à padronização da vida, dos costumes e desejos sociais, o diretor destaca a maneira como Edward mantém certo distanciamento. Conforme as pessoas o tratam cada vez mais como uma celebridade local, chegando a participar de um programa de televisão, mais Edward permanece introvertido e tímido, longe de se adequar aos hábitos da comunidade ou compartilhar os interesses e futilidades do dia a dia suburbano; “sua única paixão reside em sua arte, propriamente seus talentos de escultura aos jardins e penteados da cidade.”

Através de sua própria individualidade e sua capacidade artística transformadora, Edward modifica o subúrbio, rompendo com a padronização que antes era vista nas casas e nas pessoas.

Edward individualiza e adorna a cidade e todos os que nela estão. A *Beast* de Burton não só se mostra uma *Beauty* distinta, mas também cria uma beleza distinta. Não apenas comentando costumes e valores sociais, Edward Scissorhands também critica valores culturais de homogeneidade (RONDEBOOM, 2006, p. 41).

Contudo, Edward ainda não se encaixa nesse lugar, com essas pessoas, nesse estilo de vida. Muito embora ele deseje ser aceito, não há nele o desejo de modificar sua própria aparência e deixar de ser quem é. Todas as tentativas de adaptá-lo ao padrão social daquela comunidade, através de roupas ou maquiagem, são satirizadas e transformam o personagem em algo ridículo e caricato. Sua aparente incapacidade de se ajustar àquele grupo representam para Rodenboom (2006) a mesma dificuldade que um recém-chegado enfrenta para se adaptar a uma nova cultura ou comunidade.

É notório que Edward Mãos de Tesoura é uma obra fortemente influenciada pelo romance gótico de Mary ao retomar elementos bastante significativos da obra literária sem, entretanto, se prestar ao papel de ser apenas uma cópia. Os principais pontos de convergência das duas obras são: a tentativa dos cientistas em criar a vida e a rejeição da criatura pela sociedade. Outra forte convergência, conforme destaca Medeiros

(2012), refere-se a natureza original de ambas as criaturas. Segundo a autora, na maioria das adaptações da obra de Shelley para o cinema, “o lado monstruoso da criatura é exacerbado. Em Edward Mãos de Tesoura, temos uma reversão desse processo, uma vez que, assim como no romance de Mary Shelley, a criatura é essencialmente boa, contudo, é corrompida pelo contato com a sociedade.” (MEDEIROS, 2010, p. 7)

Tanto Edward quanto a criatura de Frankenstein são não-humanas ou parcialmente humanas, uma vez que ambos são resultados de experiências realizadas por cientistas. Edward, nas palavras de Vincent Price, é uma criatura que “foi criada pelo velho por amor. E o amor pode ser frustrante quando não está completo.” (WOODS apud NABAIS, 2010, p.58). O monstro da obra de Shelley foi criado pelo desejo do personagem Victor Frankenstein de se tornar um deus através da ciência: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim. Nenhum pai podia reclamar gratidão de um filho tão completamente quanto eu a daquelas criaturas.” (SHELLEY apud MEDEIROS, 2010, p.23). De certa maneira, ambos foram abandonados pelos seus criadores. No caso de Edward, o Inventor morre pouco antes de dar mãos de verdade, deixando-o uma obra inacabada, solitário em um casarão, distante das outras pessoas. A criatura de Frankenstein foi rejeitada pelo seu criador, que se viu horrorizado com a sua aparência.

Eu o havia desejado com um ardor que excedia à moderação, mas agora, que havia terminado, desvanecera-se a beleza do sonho, e meu coração se enchia de horror e asco. Incapaz de suportar o aspecto do ser que eu havia criado, saí correndo do aposento, e continuei durante muito tempo a andar pelo meu quarto, sem poder dormir (SHELLEY apud MEDEIROS, 2010, p.24-25).

Ambas as criaturas sentem a necessidade de se integrar na sociedade, mas são vistos como inaptos para tal, são maltratados, considerados anormais. Suas aparências fora do comum os tornam suspeitos, assustadores e perigosos. “As criaturas, portanto, não têm a habilidade de viver em sociedade. Os monstros não são capazes de ter contato social com os seres humanos e, em ambas as obras, a tentativa de interagir termina em violência” (MEDEIROS, 2010, p. 34).

Edward não é o único trabalho de Tim Burton que faz clara alusão a obra de Shelley; pelo contrário, em Frankweenie (2012) temos referências ainda mais diretas à criatura de Frankenstein. No filme, um cachorro que morreu atropelado foi trazido de volta à vida pelo seu dono e é perseguido pela sociedade por conta da sua aparência

grotesca. Em *O Estranho Mundo de Jack* (1993) temos a personagem Sally, apaixonada por Jack, que foi criada por um cientista e vive a solidão em sua torre, afastada do convívio com o resto da sociedade.

Considerações Finais

Tanto Tim Burton, com o seu “monstruoso” Edward Mãos de Tesoura quanto Mary Shelley com a sua criatura do Frankenstein trazem sérias reflexões sobre como a sociedade cria seus próprios monstros. Isso ocorre a partir da maneira como se constrói o imaginário a respeito do “outro”, fundamenta-se em seus próprios preconceitos perante a alteridade. A incapacidade de aceitar diferenças faz com que a sociedade julgue e exclua o “outro” atribuindo-lhe diversas vezes aquilo que não aceita em si própria. A rejeição, exclusão e a negação de direitos básicos, inclusive a dignidade humana acabam por sujeitar o “outro” a atitudes que, muito embora sejam escolhas particulares, podem ser motivadas pela necessidade de conquistar aquilo que se vê negado. Edward escolhe a reclusão, o isolamento, o retorno a sua antiga vida solitária. A criatura do Frankenstein prefere a vingança. O papel do monstro nestas obras, bem como em todas as obras do gênero horror, é crucial. Se a função é causar o medo e pânico, a aparência grotesca, deformada, mutilada, soma-se muitas vezes a uma infundável sede de sangue e habilidade para cometer atrocidades. Por outro lado, o monstro tem também o papel de promover a reflexão sobre as questões da alteridade, uma vez que muitos dos medos dos indivíduos e comunidades origina-se justamente na forma como se relacionam com o desconhecido e o temido. Este trabalho é um primeiro passo e aponta seu norte para estudos mais aprofundados que no que se refere a temas como monstros, medo, horror, e sua representação através da filmografia de Tim Burton.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, I. O Fantástico no Cinema. Sonhos e Medos do Terceiro Milênio. *Abusões - Dossiê - Visões do cinema: o gótico, o insólito, o fantástico.*, n.06 v.06, 440. Rio de Janeiro: UERJ, 2018.

CUÉLLAR BARONA, M. L. La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, 227–246. Cali: ICESI, 2008.

FRÍAS, I. L. La Explosión Horror. *Ventana Indiscreta*, 4–9. Lima: Universidad de Lima, 2011.

JAYO, M. O Medo no Cinema. *GV-executivo*, 8(2). São Paulo: FGV, 2009.

JINGXIAN, S., QING, K. (2018). Manifestation of Gothic Style in Contemporary Films: Taking Edward Scissorhands as an Example. *International Journal of Arts and Commerce*, 7(10), 21-27. Reino Unido: IJAC, 2018.

MEDEIROS, A. G. *Edward Mãos De Tesoura E Frankenstein: Um Processo De Apropriação*. Porto Alegre: UFRS, 2010.

MEDINA, J., et al. Los mitos del miedo. *Ventana Indiscreta*, 0(006), 14. Lima: Universidad de Lima, 2011.

NABAIS, R. B.. *Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

RONDEBOOM, V. (2006). *American Beasts The Cinematic Revision of Beauty and the Beast in The Elephant Man and Edward Scissorhands*. Utreque: Utrecht University, 2006.

SOUTO, M. O que teme a classe média brasileira? - «Trabalhar Cansa» e o horror no cinema contemporâneo. *Contracampo - Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação - UFF*, 25, 18. Rio de Janeiro: UFF, 2012.

TIRARD, L. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

WOODS, P. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. Lisboa: Leya, 2017.

WORLAND, R. *The Horror Film - An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.