

## **As bestas ainda existem: The melancholy death of oyster boy and other stories (1997), de Tim Burton**

Xênia Amaral Matos

Submetido em 20 de julho de 2015.

Aceito para publicação em 08 de setembro de 2015.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 06-18

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

**AS BESTAS AINDA EXISTEM: *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES* (1997),  
DE TIM BURTON**

**THE BEASTS STILL EXIST: *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY AND OTHER STORIES* (1997), BY TIM BURTON**

Xênia Amaral Matos\*

**RESUMO:** Na cultura medieval, os bestiários eram livros ilustrados nos quais seres fantásticos e exóticos eram descritos juntamente com animais exóticos que realmente existiam na natureza. Esses compilados influenciaram outras obras posteriores ao período medieval, tais como *El libro de los seres imaginários* (1967), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, e *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997), de Tim Burton. Nesse sentido, este trabalho é uma análise da obra *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997), de Tim Burton, a fim de discutir como a obra dialoga com a estética dos bestiários bem como de que maneira eles refletem o grotesco e o pós-modernismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bestiários; Tim Burton; Grotresco; Pós-modernismo.

**ABSTRACT:** For the medieval culture, the bestiaries were illustrated books in which fantastic and exotic living beings were presented through verses and images. Bestiaries have influenced other literary works after the medieval age, such as *El libro de los seres imaginários* (1957), by Jorge Luis Borges and Margarita Guerrero and *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997), by Tim Burton. In this sense, this paper is an analysis of the literary work *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997) which aims to discuss how this work is related to the aesthetic of the bestiaries, the grotesque, and the post-modernism.

**KEY-WORDS:** Bestiaries; Tim Burton; Grotesque; Post-Modernism.

## 1 Sobre os Bestiários medievais

Os Bestiários, ou em língua inglesa *Bestiaries*, são um tipo de livro ou manuscrito que data da Idade Média. Esse tipo de escrito é um texto em verso que narra os hábitos de uma criatura imaginária ou real, as bestas ou *beasts* em inglês. De acordo com o *Oxford Dictionary*, *beast* significa “an animal opposed to a human/ (...) an inhumanly cruel, violent, or depraved person”<sup>1</sup>. Esses textos também se dedicaram a falar sobre plantas que fomentavam o imaginário popular por serem relacionadas à magia e ao ocultismo. O texto dos bestiários é geralmente acrescido de uma xilogravura. A genealogia dos Bestiários está ligada com *Physiologus*, um texto escrito em grego datado do século III d.C. e de nacionalidade e autoria ainda desconhecida. *Physiologus* é um compilado de textos e

---

\* Autora. Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da UFSM, sob orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: lizza\_amaral\_matos@hotmail.com

<sup>1</sup> OXFORD. Oxford Dictionary. Disponível em:

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/beast>. Acesso em: 20/07/2015.

imagens sobre animais, seres imaginários, pedras e plantas os quais também, além da descrição, vinculavam instruções morais através dos objetos descritos. No século XII, após sucessivas traduções do *Physiologus*, Isidore de Seville inclui numa dessas traduções textos de sua autoria. Após os adendos de Seville, outros escritores inspiram-se nesse novo texto para falar de História Natural e Geografia. Nesse sentido, M. R. James (1930) destaca que, nesse contexto, os Bestiários se confundiam com textos de cunho científico bem como são escritos que estão ligados ao início do estudo dessas áreas. Eles tanto são antecessores aos manuais de Zoologia e de Botânica, quanto difusores de crenças que se arrastam até os dias atuais – como por exemplo a ideia de que elefantes temem ratos e que sereias são seres metade mulher e metade peixe (cf. WRIGHT, 1845). Wright exemplifica o texto dos bestiários através do poema de Philip de Taum, o qual não possui uma data de lançamento exata, mas acredita-se que foi escrito durante o reinado de Henry I, sendo um dos mais antigos da tradição inglesa.

Monosceros est beste, un corn ad en la teste,  
 Pur geo ad si à nun, de buc ad façun;  
 Par pucele est prise, or oez en quel guise.  
 Quant hom le volt cacer e prendre e enginner,  
 Si vent hom al forest ù sis repairs est;  
 Là met une pucele hors de sein sa mamele,  
 E par odurement monosceros la sent;  
 Dunc vent à la pucele, e si baiset sa mamele,  
 En sun devant se dort, issi vent à sa mort;  
 Li hom survent atant, ki l'ocit en dormant,  
 U trestut vif le prent, si fait puis sun talento. (TAUM, Philip de apud  
 WRIGHT, Thomas, 1845, p. 4 [tradução para o inglês no rodapé<sup>2</sup>])

O texto é sobre a caçada dos unicórnios, na qual uma virgem atrairia o animal fazendo-o dormir para que o caçador se aproximasse e o matasse. O texto também é acompanhado por uma imagem que mostra o momento em que o animal, já adormecido no colo da virgem, é morto pelos caçadores.

Nesse sentido, Wright (1845) salienta a fascinação causada pelos seres – as bestas – representados nos bestiários (plantas e animais exóticos imaginários ou não) uma vez que eles expressaram curiosidade e estranhamento causado pelo diferente: animais vindos de terras pouco conhecidas (mais especificamente da Ásia e da África), plantas raras ou simplesmente animais imaginários que habitariam as florestas locais, como no caso dos unicórnios ou *Monosceros*, seu nome medieval.

Além da importância para os textos posteriores sobre Zoologia e Botânica, os Bestiários foram um meio de propagar ensinamentos de cunho moral e religioso, como destaca Pedro Carlos Louzada de Fonseca: “[os bestiários] revelavam, de forma simbólica e figurativa, uma pragmática religiosa de caráter doutrinário e moral” (FONSECA, 2006, p. 163). A fascinação pelo diferente, nesse sentido, também era permeada pelo medo de

---

<sup>2</sup> “Monosceros is an animal/ which has one horn on its head, /Therefore it is so named,/ it has the form of a goat;/ It is caught by means of a virgin:/ now hear in what manner./ When a man intends to hunt it, /and to take and ensnare it,/ He goes to the forest where is its repair;/There he places a virgin, /with her breast uncovered, /And by its smell the monosceros perceives her;/ Then it comes to the virgin, / and kisses her breast,/ Falls asleep on her lap, and so comes to its death;/ The man arrives immediately, /and kills it in its sleep,/ Or takes it alive,/ and does as he likes with it.” (TAUM, Philip de. apud WRIGHT, Thomas, 1845, p. 4 [tradução para o inglês de Thomas Wright]).

que esse subvertesse valores religiosos ou morais. Logo, um discurso que advertia o contato com tais seres também era vinculado, sendo que essa advertência tinha um fundo religioso. Por exemplo, temos os textos sobre a mandrágora, uma planta cujas raízes possuem uma imagem que remete à forma humana. A planta tóxica, também utilizada para fabricação de venenos, era representada nos bestiários como um vegetal associado ao Demônio, à bruxaria e também ao corpo feminino. O medo causado pela planta foi difundido na cultura popular e até mesmo nas obras de Shakespeare<sup>3</sup>, exemplificando como o discurso doutrinador dos Bestiários impactou o imaginário coletivo.

## 2 Outras bestas

Não foi somente pelos discursos vinculados que tais escritos medievais se tornaram importantes para as gerações subsequentes, a forma e a estrutura com que eles foram escritos também influenciou a literatura. Obras como *El libro de los seres imaginários* (1967), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, e *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997), de Tim Burton, exemplificam essa influência. A obra de Borges e Guerrero o faz de forma mais direta, conservando um texto (sem imagens) que fala sobre seres que povoam o imaginário de diferentes regiões do planeta e seres que são pensados a partir de textos literários (como “*Un animal sonãdo por Kafka*”).

Já a obra de Tim Burton é por enquanto o único trabalho literário do autor que se tornou famoso principalmente pelo seu trabalho como diretor e roteirista de Hollywood. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* apresenta 23 histórias em verso (cf. OZAKI, 2013, p. 45), as quais se constroem a partir de personagens pensados pelo autor. A obra foi traduzida para o português como *O triste fim do pequeno menino ostra e outras histórias* por Márcio Suzuki e publicada em 2007 pela editora Girafinha. Burton também criou as gravuras que acompanham as histórias, as quais compõem uma relação com o texto.

A obra nasceu em um período um pouco turbulento da vida de Burton. Por volta de 1995, o cineasta viu seu projeto vigente, um novo filme sobre o ‘homem de aço’, previamente chamado de *Superman Lives*, ser cancelado. Por sorte, Burton também vinha trabalhando paralelamente em alguns *sketches* e pequenos textos que ele havia escrito para esses desenhos. De acordo com o próprio Tim Burton, essas histórias são:

Just little things – stories for the modern person with short attention span. But it was fun for me. Luckily I was doing *Oyster Boy* while I was doing *Superman*, so I had a little bit of an outlet there. I’ve kind of been writing for a long time. In a weird way it’s how I think about things, so it’s a bit of a peek into how I think. [...] It helps centre me and focus my thinking a little bit because I get all over the place. (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 156)

Salisbury complementa a ideia de Burton afirmando que as histórias são:

[...] typically Burtonesque in content and tone, and once again managed to convey the anguish and pain of the adolescent outsider in a matter that was both delightfully comic and mildly macabre, and which, in the words of the

<sup>3</sup> A planta é mencionada nas peças *Henrique VI* e *Romeu e Julieta*. Nesta última, ela é a base do veneno que Romeu usa para cometer suicídio.

New York Times, *was 'both childlike and sophisticated'*. (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 156) [grifos em itálico do autor]

A obra literária de Tim Burton se mostra em diálogo com a sua obra cinematográfica: personagens *outsiders*, a reincidência da mescla do mundo infantil com o mundo adulto, elementos gráficos como as espirais em vermelho e as listras em preto e branco são elementos que recorrem tanto em seu livro quanto em seus filmes. Nesse sentido, Francine Fabiana Ozaki (2013) destaca que,

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.). (OZAKI, 2013, p. 45-46)

Tais personagens destacam-se pela estranheza que causam: em sua maioria seres infantis impressionam o leitor ou pelos seus corpos (possuir muitos olhos, ter uma cabeça de ostra ou de melão, um corpo que se transforma em uma cama, que é usado como lata de lixo, etc.), ou por seus hábitos (cheirar cola, olhar fixamente para tudo, etc.), ou ainda tanto por possuir um corpo peculiar e hábitos peculiares (ser menino tóxico que intoxica o ambiente em sua volta, por exemplo).

No que concerne à forma, essas histórias possuem estrofes regulares e irregulares. As rimas também variam e nem sempre ocorrem. Apesar de haver uma preocupação com a sonoridade, a oscilação das rimas aproxima os versos do *prosaico* (OZAKI, 2013, p. 49). Algumas das histórias possuem versos, mas não apresentam rima, como “Stick Boy’s Festive Season”. Já as imagens em sua maioria são apresentadas entre uma estrofe e outra, acrescentando dados ao texto. A voz enunciativa também oscila: em sua maioria temos uma voz que se apresenta na terceira pessoa de modo onisciente, mas também são percebidas vozes na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural. Esse “eu” e esse “nós” reincidentem nos textos em que a voz apresenta as personagens como conhecidas, alguém próximo a quem está enunciando. Ainda vale ressaltar que algumas histórias lembram um *storyboard* – como “The Melancholy Death of Oyster Boy” – que, no cinema, é um processo intermediário da transição do roteiro às filmagens. No *storyboard* uma sequência de desenhos, geralmente em quadros, mostra como o diretor imagina a cena, incluindo ângulo de câmera, iluminação, figurino, entre outros. Eles servem tanto para um planejamento visual da cena a ser gravada quanto para expor à equipe o que o diretor espera da cena.

Optou-se pelas categorias *histórias em verso* (cf. OZAKI, 2013) e voz enunciativa devido ao fato do texto quebrar com as características tanto do gênero narrativo quanto do gênero lírico. Percebe-se que a obra ratifica o que Cid Ottoni Bylaardt (2012) argumenta sobre a estética contemporânea e pós-modernista:

[Após os questionamentos trazidos pelo pós-estruturalismo] A arte e a escritura não poderiam passar ao largo de tanta agitação discursiva e cultural. Os sistemas se desestabilizam, os discursos se colocam sob suspeita. No mínimo, podemos afirmar que a literatura contemporânea recusa deixar-se definir pelos meios críticos tradicionais, com suas noções de gênero, unidade, construção, e demais relações extraliterárias. Talvez um dos sintomas dessa recusa esteja na própria função simbólica, uma vez que o símbolo parece já não se deixar apreender de uma forma mais consistente, mais determinada. (BYLAARDT, 2012, p. 216-7)

A primeira história da obra, “Stick Boy and Match Girl in Love”, é sobre um graveto – *Stick Boy* – que se apaixona por uma menina palito de fósforo – *Match Girl*. O texto de apenas duas estrofes é enunciado na terceira pessoa do singular *he*, logo a perspectiva apresentada é a do personagem *Stick Boy*. *Match Girl* é apresentada tanto como atrativa quanto como perigosa, já que pode incendiá-lo: algo que acontece no final. O texto termina com a imagem de *Stick Boy* em chamas enquanto *Match Girl* o observa em pânico. Percebe-se que essa história apresenta em seu conteúdo diversos elementos que causam estranhamento: os personagens, o caso de amor e também o final que expõe o personagem em chamas. Além disso, as personagens são atípicas tanto por seus corpos quanto pela relação que é construída. Essa condição física que causa estranhamento – tanto nas personagens do texto quanto nos leitores – também é percebida em “Robot Boy”. A personagem desse texto é um menino robô que é excluído pela sua família devido à sua condição física. Ele é, então, usado como lata de lixo por sua própria família, ficando esquecido em um canto da casa. Sua condição está associada a uma possível transgressão sexual de sua mãe. Tendo essa hipótese sido levantada, os pais do personagem passam a se odiar e o menino cresce com a impressão de que ele é “[a] mistaken/ for a garbage can” (BURTON, 1997, p. 9). Nesse sentido, o próprio personagem possui uma imagem distorcida de si, ele não se reconhece como robô, mas como lata de lixo. Sua condição corporal também pode ser relacionada a uma punição a possível transgressão sexual de sua mãe. A história em verso também chama a atenção por expor a temática da família em crise.

A temática do corpo que causa estranhamento também está presente em “Staring Girl”. Estruturada em primeira pessoa, a história em verso é sobre uma menina que possui grandes olhos e olha fixamente para tudo sem razão aparente. Essa voz enunciativa em primeira pessoa se põe como um conhecido da personagem (“I once knew a girl” (BURTON, 1997, p. 11).). Após ganhar um concurso de olhar objetos por bastante tempo a menina dá aos olhos merecido descanso, que é apresentado pela última imagem: seus olhos saltam das órbitas e se banham em um pequeno lago dentro de boias e sob a sombra de guarda-sóis, enquanto ela fica à margem. Deve-se ressaltar que os olhos da menina, geralmente, estão voltados para o leitor, como se ela tentasse estabelecer um contato visual com ele.

Os olhos/olhares estranhos também são a temática de “The Boy with Nails in His Eyes”. Esse menino tem pregos fincados em seus olhos e tenta montar uma árvore de Natal. Essa é a primeira menção a essa data festiva da obra, ela reaparecerá em outras histórias em verso sempre associada a momentos de estranhamento e até mesmo sofrimento, negando um senso coletivo de que o Natal é uma data alegre e associado à família. A árvore que a personagem monta fica de ponta cabeça e com os enfeites desajeitados já que a personagem não pode ver. Nesse sentido, sua falta de visão arranja seu mundo de maneira estranha. Se a falta de visão era um problema para a personagem anterior, a menina com muitos olhos – *The Girl with Many Eyes* – vivencia o oposto. O

texto é estruturado em primeira pessoa e relata o encontro do sujeito enunciador com *The Girl with Many Eyes*. Na imagem que acompanha o texto, percebe-se que o enunciador é um menino que aparece de costas para o leitor, mas de frente para a personagem feminina. Diferentemente do cenário e da *The Girl with Many Eyes*, ele é desenhado em preto e branco como se fosse um elemento à parte do mundo. Esse sujeito enunciador seria, assim, tão distinto quanto a personagem feminina do texto.

Por outro lado, em “Stain Boy” observa-se um super-herói sem poderes especiais, uma característica que é uma grande ironia. Ele não possui um supercarro ou tampouco voa, sua única habilidade é deixar uma mancha de óleo por onde passa. A voz enunciativa, novamente em primeira pessoa, afirma que *Stain Boy* às vezes se sente “bothered” (incomodado) devido a sua condição dentro da classe dos super-heróis. *Stain Boy*, nesse sentido, é um estranho dentro de seu grupo tanto por não ter poderes especiais quanto por seu único poder não ser algo que salva, mas sim que deteriora, que mancha. No uniforme de *Stain Boy*, há um “S” gravado, algo que pode ser relacionado ao *Superman*. Como já mencionado, na mesma época da criação dessa obra literária Tim Burton teve o projeto de um filme sobre o *Superman* cancelado, nesse sentido a personagem seria um “symbol of Burton’s *Superman* woes” (BURTON; SALISBURY, 2006, p. 157).

A história em verso que dá título à obra – “The Melancholy Death of Oyster Boy” – retoma a temática do corpo que causa estranhamento, principalmente no âmbito familiar, é sobre menino com cabeça de ostra chamado Sam. A organização do texto e das imagens remetem à organização de uma *storyboard*. Antes de nascer, seus pais passaram a lua de mel na Ilha de Capri e em frente a um prato de frutos do mar desejaram uma criança. Após algum tempo, a mãe dá à luz a um bebê com cabeça de ostra. A criança não é bem aceita pela família e nem pelas outras crianças da vizinhança. Nesse sentido, o poema explora o sentimento de inadequação da personagem devido ao seu corpo pouco convencional. O texto ainda traz uma passagem em que se sugere que a mãe tentou abandonar o *Oyster Boy*: ele fora deixado na chuva e sua mãe já na *freeway* sentiu pena do menino sentado no chão, observando a poça de água que se formava. As imagens alocadas na página à esquerda do texto mostram tanto Sam sentado no chão, enquanto a segunda mostra sua mãe de costas dentro do carro e no espelho retrovisor os olhos da mãe lacrimejando. A segunda imagem em especial revela que é construída pela perspectiva de quem está fora do carro e atrás – nesse caso Sam, abandonado na autoestrada. O espelho revela o remorso da mãe, mostrando que ela possui algum sentimento quanto ao filho diferente do pai. Além de todo o problema de não aceitação do filho, o pai, depois de Sam nascer, passa a ter disfunção erétil. O médico recomenda que ele coma ostras. O pai, então, vai ao quarto do filho à noite e pergunta: “(...) Have you wanted to die?” (BURTON, 1997, p. 43). Sam não responde verbalmente e somente pisca duas vezes. O pai abre a cabeça do filho e come o conteúdo. Na próxima estrofe, percebemos uma elipse e os pais estão enterrando o filho na mesma duna em que o pedido de casamento ocorreu – o que se percebe pela imagem que se repete na primeira e nessa página. Eles retornam para casa e, já deitados em sua cama, o esposo beija a esposa e ela responde: “we’ll wish for a girl!” (BURTON, 1997, p. 49). Nota-se que Sam é, ao longo da história, representado como o diferente e por isso não é aceito pelos pais. Além disso, Sam não possui voz ao longo do texto, ele ‘se comunica’ com o leitor através de gestos – como o piscar de olhos exposto no texto – ou pelas imagens que comunicam através da linguagem corporal: Sam quando aparece de corpo inteiro está cabisbaixo e os ombros estão retraídos. Já quando

seu rosto aparece, ele sempre carrega um ar de tristeza. O triste fim de Sam vai muito além da morte pela inadequação, ela também expõe o conflito familiar da expectativa dos pais versus a real condição dos filhos.

Sob o mesmo influxo das personagens femininas com olhos e/ou olhares estranhos, temos *Voodoo Girl*. Ela é a protagonista de uma história em verso que tem como título seu nome e é uma boneca de *voodoo* que possui olhos com formato de discos de hipnose. Consequentemente, seu olhar hipnotiza os rapazes, que se tornam seus zumbis. Além da personagem remeter à magia *voodoo* por ter um corpo de pano e praticar hipnose, ela também possui alfinetes pelo corpo, especialmente no coração. Ela ainda carrega uma maldição: toda vez que um de seus “zumbis” se aproxima os alfinetes adentram um pouco mais em seu coração. Nesse sentido, o amor para a *Voodoo Girl* significaria dor, maldição e morte. *Voodoo Girl* retoma a temática do amor impossível e responsável pela destruição também explorada em “*Stick Boy and Match Girl in Love*”.

Contrastivamente, em “*Stain Boy’s Festive Season*”, a personagem *Stain Boy* reaparece em uma situação natalina. Ele ganha um novo uniforme. Porém, seu corpo suja a camiseta nova, tornando-a feia e manchada. Uma imagem revela a personagem chorando. Novamente, seu “poder” o deixa aborrecido e o Natal reincide como uma data triste em que a personagem expressa a sua inadequação ao mundo, assim como ocorre em “*The Boy with Nails in His Eyes*”. Assim como nessa última história analisada, em “*The Girl who Turned into a Bed*” a temática do corpo que causa estranhamento retorna. O texto, que é estruturado em primeira pessoa, mostra um observador acompanhando o processo de uma menina se transformando em cama. Essa voz caracteriza o processo como “*strange*” e algo tão terrível que o fez chorar, mas no final, a voz conclui que, ao menos, teria uma cama legal para dormir. Percebe-se que nessa história o corpo que causa estranhamento possui um diferencial: a aceitação, ao menos por parte da voz, que faz isso por ver uma utilidade na personagem. Isso abre a possibilidade de se questionar se a diferença só é aceita quando vemos uma utilidade nela.

Já em “*Roy, The Toxic Boy*” temos um garoto feito de material tóxico e gosta de ficar perto da fumaça dos carros ou apertando a lata de algum spray com CFC. Um dia Roy é levado para o jardim para tomar ar puro. Entretanto, o ar acaba matando o menino, que a alma ao se desprender do corpo faz um buraco na camada de ozônio antes de ir para o Céu. Logo no início do texto, a voz enunciativa diz: “**To those of us who knew him/ – his friends – we called him Roy./ To the others he was known/ as that terrible Toxic Boy**” (BURTON, 1997, p. 63, grifos meus). A frase expõe duas faces da personagem: uma que era conhecida dos amigos e outra dos desconhecidos. Aqueles que se aproximavam da personagem conseguiam ver que havia alguém – Roy – por detrás da toxicidade do corpo do garoto. Essa distinção também se faz quando a voz enunciativa revela quem pôs Roy no jardim: “*they*”. Esse “*they*” logo possui um afastamento, uma falta de conhecimento sobre Roy. A família de Roy não é mencionada no texto, mas podemos relacionar esse “*they*” a sua família, que por estar tão distante não sabia das reais necessidades dele. Nesse sentido, o texto explora uma personagem cujos amigos são mais próximos que a família.

O Natal, como um momento em as personagens vivenciam a inadequação, retorna em “*James*” e “*Stick Boy’s Festive Season*”. A primeira história em verso é sobre um menino que fora atacado por um urso pardo e que, ironicamente, ganha do Papai Noel um ursinho de pelúcia. Através da imagem que acompanha o texto vemos um menino com



marcas pelo rosto, principalmente perto dos olhos, sentado de costas para o braço do Papai Noel que entrega o presente. A imagem nos revela uma negação de James para com o presente. Já em “Stick Boy’s Festive Season”, a personagem *Stick Boy* reaparece montando sua árvore de Natal. Nessa história de apenas uma estrofe e estruturada em terceira pessoa, *Stick Boy* olha a árvore de Natal que acabou de montar: segundo a voz enunciativa, mais saudável que o *Stick Boy* – que aparece na imagem queimado, uma menção ao primeiro texto do livro.

A temática do corpo estranho continua sendo explorada em “Brie Boy”. A personagem que dá o título da história é um menino com cabeça de queijo. As outras crianças não querem brincar com ele por causa de sua condição física. Nesse sentido, a voz enunciativa diz: “...but at least went well with a nice Chardonnay” (BURTON, 1997, p. 75). Assim como *The Girl who Turned into a Bed*, a aceitação da personagem só acontece quando se percebe uma utilidade nela, no caso de *Brie Boy* servir de acompanhamento para um *drink*.

Por outro lado, a personagem, *Mummy Boy* assim como *Robot Boy* e *Oyster Boy*, é um filho que nasceu fora de um padrão desejado pelos pais. Ele nasceu com corpo de múmia por uma maldição de um antigo faraó. Ele também não é bem aceito pelas crianças à volta e seu único amigo é um cachorro múmia. Um dia, passeando no parque, ele é confundido com uma *piñata* e é morto em uma festa infantil. De dentro de sua cabeça, ao invés de doces, saíram vários escaravelhos. Assim como *Oyster Boy*, *Mummy Boy* morre devido ao seu corpo não se adequar a um padrão esperado.

Assim como o personagem anterior, *Junk Girl* também possui um corpo estranho já que ele é feito de lixo. Na história em verso que leva o seu nome como título, ela é caracterizada como muito infeliz e sua infelicidade possivelmente se dá pelo meio que a cerca, como no excerto: “(...) perhaps ‘cause she spent/ so much time down in the dumps” (BURTON, 1997, p. 89). O lixeiro Stan acaba se apaixonando por ela, mas quando ele a procura para pedi-la em casamento é tarde demais: *Junk Girl* cometera suicídio se atirando em um triturador de lixo. O seu fim acaba ressaltando sua condição: ela se destrói como se destrói lixo orgânico (principalmente no que concerne ao contexto norte-americano, no qual as pessoas costumam triturar os resíduos orgânicos nas pias das cozinhas para que eles sejam jogados no esgoto). Nesse texto, percebe-se que assim como as personagens *Voodoo Girl* e *Match Girl*, *Junk Girl* mesmo que aceita pelo outro encontra-se fadada a não vivenciar de modo feliz o relacionamento amoroso. Esse sempre é representado como algo catastrófico, que machuca o outro ou a si, ou ainda algo que não se concretizará, pois, a personagem – no caso *Junk Girl* – encontra-se com a existência tão fragilizada que decide abdicar dela. Outra história em que temos uma personagem feminina que sofre por causa de seu corpo é “The Pin Cushion Queen”. Ela é uma rainha porta-alfinetes, sua vida é classificada como difícil, pois toda vez que ela senta os alfinetes a machucam. No texto de apenas uma estrofe, nota-se o corpo estranho que causa dor à personagem, semelhante ao caso de *Voodoo Girl*.

Já *Melon Head* é um garoto verde com cabeça de melão. De acordo com a voz enunciativa, ele desejaria morrer, entretanto deveria ter cuidado com o que deseja, pois a última coisa que a personagem ouviu foi o som de algo sendo esmagado. Nesse texto, as rimas são construídas principalmente pelo som *sh* – como em “wish” e “squish”. Esse som, na língua inglesa, é usado nas onomatopeias que se relacionam com coisas líquidas como *splash* (o “som” da água) e *squash* (o “som” de algo sendo esmagado). Assim como

*Junk Girl*, a personagem dessa história deseja morrer e em seu corpo encontra sua infelicidade. Novamente, o corpo que não se enquadra em um padrão e que causa o fim da personagem reincide na obra.

A história em verso “Sue” é sobre uma menina viciada em cheirar cola. Para evitar uma ligação com atos ilícitos, a voz enunciativa avverte que ela só faz isso porque gosta de grudar lenços de papel no nariz. As imagens que acompanham o texto apresentam uma menina de olhos vidrados e com olheiras, cabelos azuis, corpo extremamente magro e pele levemente acinzentada. Sua caracterização remete a um usuário de entorpecentes, o que reforça o trocadilho com seu vício. Seu nome também é um trocadilho que reforça esse jogo entre o legal e o ilegal, já que *sue* pode ser utilizado como um verbo na língua inglesa que significa mover uma ação judicial.

Em toda a obra, única história em que a personagem enuncia o texto é “Jimmi, The Hideous Penguin Boy”. Nele, vemos o contrário do movimento feito para apresentar *Roy*. Em “Jimmi, The Hideous Penguin Boy” ele diz que se chama *Jimmi*, mas que os amigos o chamam de *The Hideous Penguin Boy*. A imagem do texto expõe um menino sentado em um cantinho recostado a uma parede, como se tentasse se esconder, reforçando a característica *hideous* que lhe é dada pelos amigos. É possível relacionar sua inadequação física com a sua vontade de se esconder. A personagem pode ser relacionada a outro personagem – o Pinguim de *Batman Returns* (1991), filme dirigido por Burton. Esse vilão viveu recluso, assim como *Jimmi*, devido a sua forma física incomum. Essa questão também se estende à história “Char Boy”. Nela, novamente, tem-se o Natal como uma ocasião para que a inadequação seja exaltada. Nesse texto, *Char Boy* – menino torrado, em português – em um primeiro Natal ganha um pedaço de carvão e fica feliz, mas no Natal seguinte ganha um presente qualquer e acaba morrendo ao entrar em contato com esse presente. Assim como *Roy*, *Char Boy* sofre as consequências quando é afastado de seu contexto e semelhante a *James* também recebe um presente que é inadequado para ele.

Em “Anchor Baby” a temática dos amores problemáticos retorna. Apesar de ser nomeado pela personagem bebê – *Anchor Baby*, a perspectiva do texto é constituída através da personagem que é a mãe dele: uma mulher que vivia no mar e que se apaixonou por um músico. Ela, após engravidar, vê o músico abandoná-la. O bebê, quando nasce, é uma âncora que a mantém presa debaixo d’água. Novamente, o relacionamento amoroso aparece como algo capaz de prejudicar a personagem feminina como percebido em *Voodoo Girl*. “Oyster Boy Steps Out”, última história da obra, expõe *Oyster Boy* saindo em uma noite de Halloween. Sua fantasia é uma máscara de humano. Essa “máscara de ser humano” pode ser vista como uma metáfora para uma máscara que utilizamos: a de um ser bondoso com compaixão para com os outros. Além disso, nessa última história, percebe-se uma ironia com a bestialidade: nessa data festiva as crianças se vestem de seres assustadores. Sam veste-se de humano, nesse sentido, o ser que o amedronta e que lhe causa sofrimento, atitudes que repelem essa suposta humanidade. Pode-se compreender que as bestas que permeiam a obra não são as personagens e sim os humanos em toda sua ‘normalidade’.

### 3 O grotesco e a *ex-centricidade*

Após a análise da obra, percebe-se que algumas características como a desproporção – tanto nos traços das imagens quanto no conteúdo –, o sinistro e a mescla do humano com o inumano se sobressaem na obra. Tais características estão fortemente associadas ao estilo grotesco. Em *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), Wolfgang Kayser argumenta que a palavra “grotesco” deriva da palavra italiana *grotta* – gruta, em português – e foi usada, inicialmente, para designar um tipo de pintura ornamental antiga encontrada em escavações nos corredores da Domus Aurea, um palácio inacabado, o qual foi construído por Nero após o grande incêndio de Roma. Tais pinturas eram marcadas por figuras monstruosas que mesclavam o humano e o animal. Em 1502, o pintor Rafael Sanzio reutiliza o grotesco para ornamentar as paredes da biblioteca da Catedral de Siena. Sua pintura caracterizava-se por:

gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo (de tal maneira que o princípio da estática é levado ao absurdo). (KAYSER, 1986, p. 18)

Apesar de um aparente ar lúdico, o grotesco na arte renascentista combinou o alegre, o fantasioso e o sinistro, marcas que perdurariam posteriormente no campo das artes plásticas. Entretanto, esse estilo não se ateu somente a esse campo da arte; ele também foi incorporado pela literatura como, em obras *O corcunda de Notre-Dame* (1831), de Victor Hugo, e *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carrol. Assim, o grotesco se delimita como “mistura do animalesco e do humano [...]. O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco” (KAYSER, 1986, p. 24). A partir disso, ele é capaz de nos provocar o riso diante “[d]as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si” (KAYSER, 1986, p. 31).

Assim, o grotesco se delimita como um estilo que combina o animalesco, o humano e o monstruoso a fim de distorcer a realidade dissolvendo as suas ordenações. Em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), Mikhail Bakhtin destaca que “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (BAKHTIN, 1989, p. 38). Bakhtin também enfatiza que as imagens grotescas se diferenciam das imagens da vida cotidiana: as imagens grotescas são ambivalentes, contraditórias, monstruosas, horrendas, refutando uma perspectiva “da estética clássica, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (BAKHTIN, 1987, p. 22)”. Nesse sentido as imagens grotescas se voltam para o corpo humano com um olhar diferenciado mostrando a sua degradação, sua velhice, o seu despedaçamento, etc. Para Bakhtin, o grotesco é, assim, sumariamente caracterizado pelo exagero, hiperbolismo, a profusão e o excesso (BAKHTIN, 1987, p. 265), características as quais perpassam a obra. Bakhtin também destaca que “[...] a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado” (BAKHTIN, 1987, p. 43). Nesse sentido, os aspectos grotescos da obra de Burton expõem para o leitor o quão inumano o ser humano pode ser, relativizando o seu caráter bondoso e problematizando toda sua monstruosidade para com o diferente.

Além disso, também se percebe uma inadequação das personagens diante do mundo ‘normal’. Essa inadequação também acaba por se tornar a perspectiva da obra.

Ambas as características se mostram em diálogo com as ideias de Linda Hutcheon (1988) sobre os indivíduos *ex-cêntricos*. Considerando o pós-modernismo uma retórica negativa e contraditória, Hutcheon destaca que por mais que as fronteiras entre o erudito e o popular se esmaçam nessa estética, o pós-moderno desafia a *uniformização da cultura de massas* (cf. HUTCHEON, 1988). O pós-modernismo almeja ressaltar diferenças, ao invés de perpetuar uma homogeneidade indentitária. Hutcheon, assim, distancia o pós-modernismo de uma lógica anglo-americana branca, de classe-média e heterossexual e o aproxima dos indivíduos que estão à margem dessa lógica: os *ex-cêntricos*. Hutcheon ainda destaca que é a heterogeneidade causada pela presença dos *ex-cêntricos* que fissura e desconstrói a ideia de homogeneidade cultural. Nesse sentido, quando a suposta homogeneidade cultural é abalada, percebe-se que a cultura se constrói como um fluxo de identidades contextualizadas – por gênero, classe, etnia, sexualidade etc – e é essa afirmação da identidade através da diferença e da especificidade que se torna uma constante no pensamento pós-moderno (cf. HUTCHEON, 1988, p. 59).

Nesse sentido, a obra apresenta uma retomada do grotesco na qual o humano é mesclado com o animal e vegetal, porém em um nível que remete ao mundo infantil. Essas personagens grotescas acabam se revelando *ex-cêntricas* e fissuram as nossas percepções de mundo, pois mostram suas vivências a partir de sua *ex-centricidade*, revelando o quão bestial o ser humano considerado normal pode ser.

#### 4 Considerações finais: coletânea de bestas

Ao longo da obra, percebe-se que há uma retomada à estética dos bestiários à medida que se retoma uma coletânea de textos em verso que narram histórias referentes a seres fantasiosos. Esses textos também são acompanhados por uma gravura, que, diferente do bestiário medieval, não serve somente como ilustração do texto, mas faz parte dele, já que o complementa, oferecendo dados além dos textuais.

Além disso, se nos Bestiários medievais os seres ali presentes exerciam atração sobre seus leitores por serem incomuns, a obra de Burton atrai a empatia de seus leitores pela *ex-centricidade* de suas personagens. Entretanto, não há um discurso moral-religioso sendo pregado através dessas histórias e/ou personagens. O que existe é um discurso literário que enaltece a *ex-centricidade* e os possíveis sentimentos que ela pode causar tanto nas personagens protagonistas quanto nas personagens que as rodeiam. Percebe-se ainda que se no escrito medieval o ser humano aparecia como o caçador, o domador de seres exóticos e o controlador dessas supostas bestas, em *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* o ser humano é representado como aquele que causa sofrimento nas “bestas”. Não que no primeiro escrito o ser humano não esteja associado ao sofrimento dos seres ali representados, porém isso era representado no texto como algo positivo, enquanto na obra de Burton o sofrimento causado pelo ser humano está associado a algo negativo.

Por outro lado, por mais grotescos e bestiais que as personagens de *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* sejam, elas não estão na obra a fim de moralizar ou doutrinar acerca de um perigo que elas possam causar. Nota-se na obra um movimento contrário – a exclusão e o sofrimento vivido pelas personagens por elas serem diferentes é o ponto principal. Nesse sentido, o grotesco é o elemento estilístico que gera essa estranheza e bestialidade. O grotesco na obra se dissocia de seu sentido ornamental – associado às artes plásticas – e ganha uma outra função: despertar a reflexão sobre o que é visto como diferente. Não se trata do mesmo grotesco de Rabelais, o qual é

centrado na escatologia e decomposição humana, mas em um grotesco que retoma certas características de sua origem plástica para o mundo literário: a mescla do humano com o inumano, a desproporção e a mistura de domínios opostos como o mundo infantil e o mundo adulto. O resultado são personagens que remetem ao conceito de bestas “um ser em oposição ao humano”<sup>4</sup>, como destaca o *Oxford Dictionary*. Entretanto, são esses opositores do humano que convidam o leitor a rever o que seria humano. Na obra, o único ser bestial que exclui, mata e faz sofrer é o ser humano muitas vezes representado como aquele que supostamente deveria proteger: o pai e a mãe. A família, nesse sentido, ao ser representada como uma instituição cruel, também é bestializada, assim como as crianças ‘normais’ e a sociedade que excluem ou agridem fisicamente as personagens *ex-cêntricas*.

Assim, *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* desestabiliza as nossas noções de bestialidade e nos convida a repensar quem são as reais bestas, mostrando-nos que a única besta a ser temida é aquela que inspira a fantasia de Halloween de *Oyster Boy*.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEAST. In: Oxford DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/beast>>. Acesso em: 20/07/2015.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *El Libro de los Seres Imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967.

BURTON, Tim. *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*. London: Faber and Faber, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Triste Fim do Menino Ostra e Outras Histórias*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.

BURTON, Tim; SALISBURY, Mark (Orgs.). *Burton on Burton*. 2. ed. Londres: Faber and Faber, 2006.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A estética contemporânea: nova poética novo olhar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n.39, jan./jun. 2012, p. 215-233. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182012000100012&lng=pt&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100012&lng=pt&nrm=isso)>. Acesso em: 30/06/2015.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. O bestiário medieval e a representação derogatória do feminino: o exemplo do manuscrito de Cambridge. *Signótica*. v. 8, n.1, p. 163-175.

---

<sup>4</sup> Adaptação para o português minha do verbete.

Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/3725>>. Acesso em: 30/06/2015.

HUCTHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2003.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

JAMES, M. R. The Bestiary. In: *Eton College Natural History Society Annual Report*. Unknown location. p. 12-6. Available on: <<http://bestiary.ca/etexts/james1931/james1931.htm>>. Access on: 26/05/15.

OZAKI, Francine Fabiana. *The melancholy death of oyster boy & other stories*, de Tim Burton: crítica e tradução. 2013, 200f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/33773/R%20-%20D%20-%20FRANCINE%20FABIANA%20OZAKI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30/06/2015.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WRIGHT, Thomas. The Fabulous Natural History of the Middle Ages. In: *The Archaeological Album; or, Museum of National Antiquities pages*. London: Chapman & Hall, 1845. p. 174-186. Available on: <<http://bestiary.ca/etexts/wright1845/wright1845.htm>>. Access on: 26/05/2015.

### **Filmografia mencionada**

*Batman*. Dir. Tim Burton, Warner Bros, Estados Unidos, 1989.

*Edward Scissorhands*. Dir. Tim Burton, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1990.

*Vincent*. Dir. Tim Burton, Buena Vista, Estados Unidos, 1982.