

## Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR<sup>1</sup>  
Lemuel da Cruz GANDARA<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo analisa, em perspectiva comparativa com base nos conceitos de Mikhail Bakhtin, o conto *Bobók*, de Fiódor Dostoiévski, e o filme *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton e Mike Johnson. O foco da comparação é o diálogo entre os mortos nas duas obras, com especial atenção à presença do ente vivo. Para tanto, busca-se destacar pontos de contato e de distanciamento no âmbito das duas criações.

**Palavras-chave:** *Bobók*; *A Noiva Cadáver*; Diálogo dos mortos; Comparação.

### Abstract

This paper aims to analyse, in comparative perspective based on the concepts of Mikhail Bakhtin, the short story *Bobók*, by Fiódor Dostoiévski, and the animation picture *Corpse Bride*, by Tim Burton and Mike Johnson. This comparison's focus is an investigation of the dialog among dead people in both works, with special attention to the presence of the living entity. For such, the contact points and the distancing points within both works are shown.

**Keywords:** *Bobok*; *Corpse Bride*; Dialog of dead; Comparison.

### Introdução

A noção de “grande tempo” da cultura preconizada por Mikhail Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal* (2003) propõe que existe um diálogo no campo artístico mediado pelas obras através dos séculos e movimentado por autores. Na literatura,

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília – TEL/UnB.

E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (TEL/UnB). E-mail: gandara21@hotmail.com

Terry Eagleton infere que “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem” (2003, p. 13). No caso da literatura e do cinema, o diálogo é reforçado devido às traduções cinematográficas de textos literários, na medida em que “o cinema, por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original” (RABELLO, 2012, p. 13).

Além de obras literárias que são traduzidas pelo cinema, outras formas de contato também são plausíveis dentro do que conceituamos de cinema literário, ou seja, o cinema que se propõe a responder a literatura por meio da tradução, pela citação e, também, pela convergência de temáticas. Consoante este último viés, procuramos aqui analisar comparativamente o conto *Bobók*, escrito por FiódorDostoiévski na segunda metade do século XIX na Rússia, e o filme de animação estadunidense *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, 2005), dirigido por Tim Burton e Mike Johnson. O tema fulcral para essa comparação é o diálogo dos mortos em perspectiva bakhtiniana.

O filme em questão foi inspirado em um conto russo sobre as tradições do casamento judaico datado da cultura popular russa da segunda metade do século XIX, talvez, por isso mesmo, é perceptível, no desenvolvimento da narrativa e no resultado final das imagens do filme, uma convergência direta com o conto de Dostoiévski. Com isso em mira, o conto e o filme estabelecem uma tênue linha com muitas aproximações no que concerne ao diálogo dos mortos no campo da ficção.

## **A voz que vem debaixo**

O conto *Bobók* foi escrito pelo russo FiódorDostoiévski nos idos de 1873, e, segundo informa Paulo Bezerra (2012), era uma resposta às amargas críticas destinadas ao último romance do autor, *Os demônios*. No texto, o personagem Ivan Ivanitch faz o relato de um diálogo que escutara em um cemitério. Ivanitch – o qual tem tendências fortes à embriaguez – é um escritor em conflito que, certo dia, saiu para se divertir e acabou em um enterro.

No cemitério, Ivan deita em “um bloco de pedra com formato de caixão de mármore” (DOSTOIÉVSKI, 2012) e começa a escutar vozes que pareciam ser dos

mortos ali enterrados: “E eu escutava: sons surdos, como se as bocas estivessem tapadas por travesseiros; e, a despeito de tudo, nítidos e muito próximos. Despertei, sentei-me e passei a escutar atentamente” (DOSTOIÉVSKI, 2012). A partir do momento em que o personagem dá atenção às vozes, vários diálogos entre os mortos começam a se configurar; eles, os diálogos, são marcados por conflitos sepulcrais, bem como questões ordinárias acerca de problemas rotineiros típicos de quem vive.

Um bom número de mortos transita no *Vale de Josofá* subterrâneo ao qual Ivan teve acesso através da escuta. Dentre eles se destaca Semión Ievsêitchik, o primeiro a fazer alusão ao filósofo doméstico Platon Nikoláievitch, vem desta referência explícita a Platão uma concepção importante para compreender aquele universo. Segundo Platon, nas palavras de Ievsêitchik, “é como se aqui o corpo se reanimasse, mas apenas na consciência... Isto não tenho como lhe expressar – é a vida que continua como que por inércia” (DOSTOIEVSKI, 2012, p. 20).



**Figura 1.** Xilogravura de Oswaldo Goeldi para Bobók.

Fonte: <http://www.portalconservador.com/livros/Fiodor-Dostoievski-Bobok.pdf>

Essa questão do corpo se reanimar no mundo dos mortos e da continuação da vida numa inércia vai ao encontro da concepção visual idealizada por Tim Burton e Mike Johnson para o filme musical animado *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, EUA),

lançado em 2005 pela distribuidora *Warner Bros. Pictures*. Essa comparação se deve ao fato de os personagens mortos da animação serem mais animados – no sentido mais filosófico do termo – do que os vivos, bem como levarem para *além tumulo* as posições sócias adquiridas em vida, o que dialoga diretamente com o conto.

O filme narra a história de Vitor Van Dort, um *new rich* emergido do comércio na Inglaterra da Era Vitoriana. No princípio da obra, o jovem vai à casa de sua noiva, Victoria Everglot, para fazer um ensaio da cerimônia de casamento marcada para o dia seguinte. Na ocasião destinada aos votos, Vitor faz uma confusão com o texto, por essa razão sai da casa de Vitoria e acaba numa floresta próxima à igreja do vilarejo.

No meio da floresta, o rapaz começa a recitar os votos cerimoniais em voz alta; ao pronunciá-los e encenar a cerimônia vindoura, coloca a aliança no galho seco de uma árvore morta. O galho é o dedo de uma noiva defunta enterrada por um assassino no local. Os votos e a aliança fazem com que ela acorde e tome Vitor como seu esposo. Os “recém-casados” seguem para o mundo dos mortos, onde se inicia uma série de desventuras sepulcrais, marcadas por diálogos entre os que ali *morrem* e muita música, na medida em que a obra se apresenta como um musical.

É importante considerar que dois dos principais pontos de enlace entre o conto e o filme são o diálogo dos mortos e a presença de pelo menos um vivo. No texto dostoiévskiano, Ivan escuta os mortos; já na obra de Burton e Johnson Vitor vê e interage com eles. Pode-se inferir que Ivan é um personagem passivo no contato com os mortos, enquanto Vitor transita pelos dois mundos e os modifica, ao possibilitar o encontro entre mortos e vivos em certo momento da narrativa.

Nesse contexto de comparação, é coerente considerar a razão motivadora para o surgimento das duas obras. Como já foi dito, o conto surgiu como resposta às críticas tecidas ao até então último romance de Dostoiévski, fato que levou o escritor a preferir “dar sua resposta no campo onde nenhum de seus oponentes e detratores tinha a mínima condição de ombrearse com ele: no campo da ficção. Foi isto que deu origem a *Bobók*” (BEZERRA, 2012, p. 27). Em relação ao musical de animação, ele foi filmado a partir do chamado *Cinema Mainstream* e tinha como alvo o público infantil, talvez, essa razão tenha corroborado os diretores a criarem o universo dos mortos com cores alegres, diferente do monocromático mundo dos vivos.

A obra fílmica propõe uma abordagem barroca, entretanto num viés invertido, uma vez que os vivos ganham aspectos funestos – pele acinzentada, olhos fundos – e os mortos explodem em muito tons, tanto nas roupas quanto na concepção performática dos esqueletos, alguns inspirados na tradição mexicana *del dia de losmuertos* – *Bonejingle* e os *Boneboys*, quando cantam a canção “Remainsofthe Day”– e outros na tradição desse símbolo na pintura – a “invasão” dos mortos ao mundo dos vivos evoca a obra de PieterBruegel.



**Figura 2.** Os esqueletos coloridos no mundo dos mortos em *A Noiva Cadáver*.  
Fonte: <http://twistedcritic.com/tag/corpse-bride/>

A partir do que foi exposto até aqui, chega-se a um parecer: as obras *Bóbok* e *A Noiva Cadáver* são confrontadas com base na literatura comparada, na medida em que, consoante Sandra Nitrini (2010, p. 259), “o estudo da relação entre literatura e outras artes já tem seu lugar no domínio da literatura comparada”. Nesse contexto de estudo, existem inúmeras possibilidades de se observar a relação entre literatura e cinema; dentre elas: pode ser feita uma comparação entre uma obra literária e sua correspondente fílmica, da mesma forma que pode ser observado como essas duas artes se aproximam em questão de linguagem. Diante disso, chama-se a atenção para o diálogo dos mortos no fazer literário e cinematográfico.

## O diálogo dos mortos na literatura e no cinema

A morte como tema já foi tratada em quase todas as áreas do conhecimento, a exemplo tem-se, na filosofia, a obra basilar *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer; na psicanálise, a reflexão de Sigmund Freud acerca da pulsão de vida (*Eros*) e morte (*Tânatos*), mais especificamente na obra *Além do princípio do prazer*.

No âmbito cotidiano do indivíduo, essa discussão fúnebre pode ter caráter mais introspectivo, já que, como postula o filósofo alemão, “cada um possui, a bem dizer, esta certeza in-abstrato e em teoria, mas cada um a põe de parte, como se costuma fazer com muitas verdades teóricas que não encontram aplicação prática, e não lhe dá nunca acesso na sua consciência vivente” (SCHOPENHAUER, 2012, p.8). No entanto, a morte *pulsanos* ritos ordinários, nos colóquios entre amigos, e, como não haveria de ser diferente, na arte.

Na literatura, se destacam as obras que trazem uma vertente de cunho tanatográfico, conceito de Augusto Rodrigues da Silva Jr.(2008). Elas são marcadas, em linhas gerais, por personagens “defuntos que dialogam dramaticamente no além; *pelo* encontro entre vivos e mortos; ou ainda, no caso de seres que morreram e que voltaram para contar suas experiências de mundo e/ou do além, o interesse reside na personificação daquilo que não pode ser realizado: um defunto falar” (SILVA JR., p. 43). Esse aspecto está presente nas obras literárias desde os primórdios dessa arte. No poema épico *Odisseia*, de Homero, Ulisses conversa com Aquiles no Hades:

antes, estando vivo, te honrávamos como aos deuses,  
nós os Argivos, por sua vez agora tens amplo poder sobre os mortos,  
estando aqui; por isto não te aflijas por estar morto, Aquiles.’  
Assim eu disse, e ele, de imediato retrucando, disse para mim:  
‘Não me consoles da morte, ilustre Ulisses!  
Preferiria, sendo um lavrador, alugar meus serviços a um outro,  
a um homem sem-lote, que não tem muitos recursos,  
do que reinar entre todos os mortos já perecidos.’  
(Canto XI, versos 484-491, p. 128)

Além do texto homérico, a obra *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samósata, é outro exemplo no qual o morto tem voz. No século XIX, Machado de Assis escreveu

o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual um defunto autor narra sua vida: “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (ASSIS, 2002, p. 17). No mesmo tempo histórico, o russo Fiódor Dostoiévski também escreveu sobre a morte.

No que se refere à retratação da morte nas artes pictóricas, dentre elas o cinema, as pinturas do enascentista Pieter Bruegel (O Velho) retratam mortes coletivas, como pode ser percebido na marcante tela *O triunfo da morte* (1562), na qual esqueletos se comportam como homens em batalha e são autores de uma chacina. Nessa obra, a morte se caracteriza como *viva* para levar os homens ao encontro do fim. No século XIX, a máquina fotográfica possibilitou as fotografias mortuárias, as quais “*tinham a intenção de preservar a imagem do morto para a posteridade, eternizar o momento do luto e da dor*” (SOUSA, 2012, p. 19).

Com a invenção do cinematógrafo e a consolidação do cinema como arte, diretores e roteiristas levaram a morte para o celuloide. Nesse meio, os filmes *Crepúsculo dos deuses*, de Billy Wilder, e *Beleza America*, de Sam Mendes, são obras que dão a voz ao protagonista finado – o que está bem próximo da obra machadiana. O início da obra de Mendes é emblemático em relação a isso, nele o protagonista se apresenta como um morto que contará sua história: “– *Mynameis Lester Burnhan. This is my neighborhood. This is my street. This is my life. I have 42 years-old. In less than one year I’ll be dead. Ofcourse, I still do notknowthat*<sup>3</sup>”

Além desse aspecto retórico no qual os defuntos ganham a voz para narrar suas vidas e mortes, em outras obras, como a já citada *Odisseia*, acontece um encontro entre mortos e vivos. Quanto a isso, o diretor inglês Tim Burton se distinguiu no cinema. De sua *fúnebre* filmografia, o desenho animado *A Noiva Cadáver*, concebido pela técnica *Stop Motion* – na qual se fotografa quadro a quadro o movimento de objetos reais animados – é de grande relevância, tendo-se em vista que o diretor – ao lado de Mike Johnson – criou um mundo onde é estabelecido um diálogo profícuo entre mortos e vivos.

Apesar de as obras *Bobók* e *A noiva cadáver* terem sido criadas em contextos culturais e temporais distantes, além de pertencerem a duas manifestações artísticas

---

<sup>3</sup> “Meu nome é Lester Burnhan. Este é meu bairro. Esta é minha rua. Esta é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de 1 ano estarei morto. É claro que ainda não sei disso”. *Tradução nossa*.

disparos; elas se convergem ao darem voz aos mortos, ou seja, existe nos dois textos um diálogo entre defuntos, e, no caso do filme, um diálogo entre estes e os vivos. Esse fato é crucial para entender o cinema literário como espaço em que obras distantes podem ser comparadas devido à atenção dada a certa temática.

A encontro entre as duas obras parte de uma abordagem dialógica acerca do universo da morte. Nessa perspectiva, os estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin possibilitam entender como é possível analisar as convergências entre conto e filme. Para avançar, outras reflexões bakhtinianas serão invocadas para esta análise, dentre elas: o grande tempo, o cronotopo, a sátira menipeia, a carnavalização e o grotesco.

O primeiro diálogo teórico entre conto e filme se inicia no que se refere ao “grande tempo”. Segundo Bakhtin, o “grande tempo” na cultura e na civilização humana marca um “encontro dialógico”, na medida em que mantém a unidade de uma determinada obra, e enriquece seu universo e o das obras que se propõem a respondê-la no avançar dos anos. No desenvolvimento dos diálogos a partir de um texto, os sentidos dele são “relembrados em forma renovada (em novo contexto)” (BAKHTIN, 2003, p. 410). *Bobók* foi escrito em um momento histórico pontual, mas não se alimenta apenas de sua atualidade (MACHADO, 1998, p. 35), ele continua de forma dialógica na própria literatura e nas outras artes. Dentro desse “grande tempo” das artes, é viável um diálogo entre o texto de Dostoiévski e a animação.

Esse diálogo continua a partir do que Bakhtin chama de cronotopo perceptível a partir das marcas do tempo e do espaço não em uma obra específica, mas nos gêneros literários ou cinematográficos, por exemplo, bem como na obra completa de respectivo escritor (Bakhtin retoma a obra de Dostoiévski e Tolstói). De acordo com o filósofo, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (BAKHTIN, 1993, p. 211).

Esse conceito surgiu especificamente para tratar da obra romanesca, no entanto, com o desenvolvimento de outros meios de expressão artística, ele se ampliou para outras paisagens. Nesse contexto, o cronotopo se torna de grande valor para uma “análise da combinação especial de tempo e espaço que caracteriza a ficção na mídia contemporânea, no cinema e na ficção de televisão” (AGGER, 2010, p. 410).



Quando determinados sinais são convergidos entre duas obras distantes no tempo histórico, mas dialógicas no “grande tempo” da arte, o cronotopo artístico se torna possível. Isso pode ser caracterizado, em um primeiro plano, pelo diálogo dos mortos instaurado em *Bobok* e *A noiva cadáver*, as duas obras integram o *hall* das narrativas que dão voz aos defuntos. Em uma segunda relação cronotópica, as duas narrativas se concentram temporalmente no século XIX.

No terceiro aspecto, o mundo dos vivos “descobre” o mundo dos mortos. Assim, os espaços em que transitam Ivan e Vitor se convergem: cemitério, igreja, ruas. Ademais, é relevante mencionar a afinidade dos dois personagens com a arte. Vitor toca piano – fato que é ressaltado pela trilha sonora composta por Danny Elfman, principalmente pela execução de *Victor’s Piano Solo*. Por sua vez, Ivan está ligado ao mundo da literatura; é escritor, tradutor, crítico: “estou traduzindo mais do francês para editores [...] escrevi *A arte de agradar as mulheres*, [...], estou com vontade de reunir os aforismo de Voltaire” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 10).

Ao concentrar a atenção no gênero das obras, percebe-se que elas convergem características da sátira menipeia. Segundo Paulo Bezerra, nesse gênero de sátira

Desaparecem todos os resquícios das barreiras hierárquicas, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, lingüística etc.; entre os participantes do diálogo não há nenhuma espécie de reverência, regra de decoro, etiqueta, medo, resultando daí uma completa liberdade de expressão, sob a qual todas as coisas são ditas com naturalidade e o riso desempenha um papel mais grosseiro do que desempenhara antes. (2013, p. 47)

Ainda de acordo com Bezerra, o reino dos mortos é o lugar ideal para a sátira menipeia, isso, pois, “está livre das leis que regem a vida terrena” (2013, p. 47). Com base nesse viés de abordagem, pode-se inferir que, em *Bobók*, a conversa dos mortos, o rebaixamento de todos (general, grã-fina, vendedor) à mesma condição de defuntos. A fala de Kliniêvitch marca bem esse rebaixamento dos níveis: “[...] que general é ele aqui? Lá ele era general, mas aqui é um nada! (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 38).



**Figura 3.** Xilografia de Oswaldo Goeldi para *Bobók*.

Fonte: <http://www.portalconservador.com/livros/Fiodor-Dostoievski-Bobok.pdf>

No filme, o rebaixamento no plano dos mortos não é perceptível na palavra ou nas funções exercidas, ao contrário, é bem delimitado nas roupas das personagens e nos resquícios de suas mortes. Os mortos se apresentam como uma sátira dos vivos. Um exemplo disso são os dois generais que usam espadas para roubar a bebida um do outro. Pelo modelo das fardas e pela cor, conclui-se que eles morreram nas batalhas napoleônicas. O general de farda azul pertenceu à brigada francesa e o de farda vermelha à inglesa. Essa disputa, no entanto, esvanece no pós-morte, pois eles frequentam o mesmo *pub*. Já que foi citado o *pub*, vale lembrar que esse caráter ébrio também está presente nas duas obras. Ivan parece estar sempre alcoolizado; Vitor encontra todos os mortos no *pub*, em que, ironicamente, se embebedam.



**Figura 4.** Os generais mortos nas batalhas napoleônica em *A Noiva Cadáver*.  
Fonte: [http://www.imdb.com/media/rm1300270080/tt0121164?ref\\_=tmi\\_mi\\_all\\_sf\\_10](http://www.imdb.com/media/rm1300270080/tt0121164?ref_=tmi_mi_all_sf_10)

É bom pontuar que essa característica do rebaixamento também pode ser lida como carnavalização. Bakhtin buscou na tradição do carnaval uma forma investigar as obras de Rabelais. Na carnavalização, as hierarquias são rompidas e invertidas. O marginal vai para o centro e este, por sua vez, se marginaliza. No conto, a relação entre os defuntos é o grande exemplo de carnavalização, pois as hierarquias são dizimadas.

No filme, a carnavalização, além de poder ser notada na relação entre os mortos, é mais profundamente percebida no tratamento dado aos traços das personagens e às iluminações dos cenários. Os mortos ganham cores, são preenchidos de alegria, estão no mundo inferior (debaixo da terra), mas têm o atributo da vida, marcada pelo rubor no rosto dos esqueletos, nas cores das roupas, na iluminação dos cenários e na trilha sonora. Enquanto acontece essa festa sepulcral, o mundo dos vivos oscila entre os tons frios de cinza, preto e azul; os cenários são amplos e vazios; a trilha sonora lembra um *réquiem* e os traços das personagens são menos curvos. A morte vai para o centro e é vivificada enquanto a vida é mortificada.

O desenvolvimento das duas obras faz um diálogo explícito com o grotesco. Consoante Bakhtin, “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (2008, p. 30). Nessa perspectiva, no conto, os defuntos esperam por outro momento de transformação, que acontece, geralmente, depois de três meses de morte. São personagens que estão em processo de metamorfose. Na obra, alguns elementos

ganham aspectos grotescos, por exemplo, as duas verrugas de Ivan: “e como as minhas verrugas saíram no retrato que ele (o pintor) fez: vivinhas!” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 10).

Por sua vez, no filme, o grotesco se apresenta no plano dos vivos e no dos mortos (é importante ressaltar que um dos elementos da filmografia de Tim Burton é o grotesco). As personagens vivas têm traços e cores que lembram o processo de decomposição, já as mortas estão em decomposição – ou já decompostas – com traços e cores vivas. Isto é, a metamorfose e o estágio da morte estão presentes nos dois universos.

Todo o percurso feito até aqui permite apreender que as duas obras apresentam pontos de contato muito próximos e que são possíveis de serem comparados à luz de boa parte da teoria bakhtiniana. O dialogismo, o “grande tempo”, o cronotopo, a sátira menipeia, a carnavalização e o grotesco comparados e convergidos nas duas obras abrem espaço para outro conceito basilar para a teoria de Bakhtin: a polifonia.

A discussão sobre a polifonia surgiu a partir dos estudos de Bakhtin sobre Dostoiévski. O termo, que vem da música, evoca a pluralidade de vozes dentro da ficção literária. Nesse sentido as personagens do universo narrativo apresentam um “comportamento que lhe dá certa liberdade capaz de surpreender a todos, até mesmo o autor” (MACHADO, 1998, p. 42-43). A partir da polifonia, o autor leva para seu universo literário várias vozes sociais e estabelece um diálogo entre elas. Assim, a narrativa se transforma em arena polifônica para o diálogo entre indivíduos distintos, os quais existem na obra, mas poderiam muito bem questionar o próprio criador.

No conto existem várias vozes que permitem uma análise polifônica. Em *Bobók*, Ivan é um escritor que, até então, não foi reconhecido pelo seu ofício literário, e sim pela sua inclinação ao álcool. Ele vai ao enterro de um parente, os presentes não cerimônia o evitam e ele termina “dormitando” em um túmulo, lugar onde escuta os mortos. As vozes da sociedade que julga Ivan, os mortos e o próprio Ivan estabelecem conflitos de pensamentos e divergências quanto às posições sociais. Nesse contexto, o conto vira uma arena onde vários conflitos se dialogam em uma polifonia organizada pelo autor-criador, que em quem enforma a obra.

Bakhtin não estudou a polifonia no cinema, para o autor, o único autor polifônico foi Dostoiévski. Apesar disso, propomos ver esse conceito em relação ao longa-metragem de animação. A título de esclarecimento, é válido afirmar que a sétima arte é fundamentada em uma raiz polifônica, o cinema se apresenta como uma arena onde várias visões de uma mesma obra são organizadas para gerarem um filme. Logo, o filme é concebido a partir de uma polifonia advinda das várias vozes que ajudam a criá-lo (diferente da obra literária, a qual surge do silêncio e é através dele que – na maioria das vezes – ela é interpretada pelo leitor).

Além do princípio criador fílmico polifônico, na narrativa, Burton e Johnson “evocam” várias vozes para discutirem sobre o limiar entre o mundo dos mortos e dos vivos. Nesse diálogo, o discurso do vivo e do morto já é polifônico, pois estão em condições *físicas* diferentes, o que causa um embate principalmente na relação de Ivan com a Noiva Cadáver, haja vista que “a morte já os separou”. As diferenças sociais entre as famílias Everglot e Von Dort são visíveis na condição de ascensão financeira desta e na aristocracia falida daquela. Estas são as antíteses que se dialogam: riqueza e pobreza, aristocracia e burguesia.

Essa diferença social entre as duas famílias busca uma harmonia a partir do casamento entre Vitor e Victória. No entanto, outro elemento é acrescentado à narrativa, a Noiva Cadáver. Essa figura sepulcral, então, faz parte de outro “coro” de vozes e coloca Vitor em um *entrelugar* no mundo dos vivos e dos mortos.

## **Considerações finais**

Aqui jaz um artigo que comparou as obras *Bobók* e *A Noiva Cadáver*. A primeira se trata de um dos textos de maior fôlego escritos por Dostoiévski, isso no que tange à tanatografia. Por sua vez, a segunda é fruto do universo funesto idealizado por Tim Burton, um dos artistas cinematográficos que mais dialogou com a morte ao longo dos anos. Assim, por mais que se mantenham as distâncias entre literatura e cinema, os pontos de aproximação aqui estudados são mais perceptíveis que os de distanciamento, isso, no campo teórico, graças aos estudos de Mikhail Bakhtin.

A comparação entre conto e filme acontece dentro do “grande tempo”, o qual encontra pontos de contato fundamentados no diálogo dos mortos no cinema e na literatura e evoca leituras acerca da sátira menipeia, da carnavalização e do grotesco. Todos esses aspectos transformam as duas obras em arena onde vozes sociais distintas são convidadas ao diálogo.

## Referências

AGGER, Gunhild. **A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro e João Editora, 2010.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEZERRA, Paulo. **O universo de Bobók**. In DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

EAGLETON, Terry (2003). **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MACHADO, Irene A. **Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica**. Revista Itinerários: São Paulo: ano 12, 1998.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2010.

REBELLO, Lucia Sá (2012). **Literatura comparada, tradução e cinema**. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/33475/21348>>. Acesso em: 30 de abr. 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação: livro IV**. Tradução de Heraldo Barbuy. Disponível em <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/24881-24883-1-PB.pdf>. Acessado em 01 de junho de 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues da. **Tanatografias e decomposições biográficas:** discurso da morte na literatura. Disponível em <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/185/197>. Acessado em 03 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_. **Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas.** Tese de doutorado Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp074719.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp074719.pdf). Acessado em 10 de julho de 2014.

SOUSA, Cristiane Pereira. **A morte interdita:** o discurso da morte na história e no documentário. Disponível em [http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4007085 .pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4007085.pdf). Acessado em 03 de junho de 2013.

## Filmografia

A NOIVA CADÁVER. (Corpse Bride). Direção de Tim Burton e Mike Johnson. Estados Unidos, 2005. Tempo de duração: 70 minutos.

BELEZA AMERICANA (American beauty). Direção: Sam Mendes. Estados Unidos, 1999. Tempo de duração: 122 minutos.

CREPÚSCULO DOS DEUSES (SunsetBulevard) Direção de Billy Wilder. Estado Unidos, 1950. Tempo de duração: 100 minutos.