

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS
LETRAS FRANCÊS

Renata Zoldan Pereira

Análise comparativa de “Frankenstein: o prometeu moderno” de Mary Shelley, para HQ francófona, “Frankenstein” de Marion Mousse

Florianópolis, SC
2020

Renata Zoldan

Renata Zoldan Pereira

Análise comparativa de “Frankenstein: o prometeu moderno” de Mary Shelley, para HQ francófona, “Frankenstein” de Marion Mousse

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras Francês do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras Francês
Orientador: Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá.

Florianópolis

2020

Renata Zoldan Pereira

**Análise comparativa de “Frankenstein: o prometeu moderno” de Mary Shelley, para
bande dessinée francófona, “Frankenstein” de Marion Mousse**

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel
e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras Francês.
Florianópolis, 11 de dezembro de 2020.

Profª Drª Luciana Wrege Rassier
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof., Dr. Daniel Serravalle de Sá
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof., Dr. Gilles Jean Abes
Avaliador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof., Dr. George Ayres Mousinho
Avaliador
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todas as mulheres que lutaram e continuam lutando para que seja possível que todas nós ocupemos nossos lugares na sociedade. Também quero agradecer imensamente a Universidade Federal de Santa Catarina pelo ensino de qualidade e gratuito, de minha parte, prometo continuar fazendo o que for possível para que se mantenha assim.

Também quero agradecer a minha família, especialmente, aos meus avós Valentin Zoldan e Ana Zoldan, aos meus padrinhos Elizandra Zoldan e Cristiano Nobre Agra e à minha mãe Sandra Zoldan, por todo amor e apoio me dado ao longo da vida e, principalmente, pelo incentivo aos estudos. Eu não teria chegado tão longe se não fosse por vocês. Quero agradecer também ao Luiz Filipe Zoldan, por ser o melhor irmão que eu poderia ter, e por ser um dos grandes amores da minha vida. E à Eliza Zoldan Agra, minha afilhada, por ser luz e amor em minha vida, quem me faz querer ser melhor.

À Dandara Cardoso, por não ser apenas minha melhor amiga, mas minha irmã de alma. Se não fosse por seu amor e apoio incondicional esse trabalho não teria sido finalizado. Ao Christian Strack, por todo amor e carinho e, principalmente, por ser uma das únicas certezas que tenho na vida. À Mayara Souto e ao Gabriel Raupp por serem um dos melhores presentes que a vida me deu. A amizade de vocês todos significa o mundo para mim.

Aos amigos que fiz na Universidade: Walter, Jair, Rafael, Fabricio, Jamila, Francisca, Nicola, Kamile e Gustavo. Obrigada por cada café, risada, festa e por todas as idas aos bares, por todo apoio e por terem feito parte dessa jornada. Encontrar vocês todos os dias e aprender com vocês foi um dos melhores presentes que a UFSC me deu.

Também quero agradecer ao Estúdio, especialmente à Barbara, Caio, Daiane, Ana, Stephany, Iohanna, Leandro, Aline, Tamy e Marininha, por ser a melhor equipe de trabalho que alguém poderia ter, por todo carinho, aprendizado, companheirismo e risadas. Meus dias são melhores com vocês.

Quero agradecer também ao Giordano, por ser meu amor, por me apoiar e acreditar em mim quando nem eu mesma acredito e por caminhar ao meu lado. E ao Elvis, nosso gato, por ser meu companheirinho de vida e amor maior.

Por fim, quero agradecer ao professor Daniel Serravalle de Sá, por ter aceitado me orientar neste trabalho, por fazer parte desta caminhada e pela paciência ao longo desta jornada.

*“Eu, de minha parte, ocupava-me em pensar uma história
– e uma história que rivalizasse com aquelas que nos haviam
incentivado ao desafio. Uma história capaz de falar aos misteriosos
temores de nossa natureza e de despertar um horror arrepiante
– uma história que fizesse o leitor ter medo de olhar à sua volta,
que congelasse seu sangue nas veias e lhe acelerasse
as batidas do coração.”*

Mary Shelley

RESUMO

A pesquisa consiste na análise da adaptação do romance “*Frankenstein: o prometeu moderno*” (1818), de Mary Shelley, para história em quadrinhos ou HQ francófona, *Frankenstein* (2007) feita por Marion Mousse. Busca-se analisar, como objetivo principal, como recursos gráficos e narrativos, representações gráficas e sequenciais foram usados para garantir, ou não, que alguns dos principais elementos da obra, a exemplo de terror gótico, existencialismo, ética, se fizessem presentes na HQ. Tendo o gótico como eixo central, tal investigação é desenvolvida por meio da análise de elementos como lugares e espaços, estruturação da narrativa, personagens, e análise da *bande dessinée*. Acrescenta-se ainda um estudo cultural sobre como a obra de Shelley repercutiu no mundo francófono na forma de referências históricas a traduções, adaptações teatrais e filmicas do romance. De Shelley a Mousse, esta pesquisa lida com duas línguas, dois tempos históricos e duas mídias distintas, que representam um desafio e um rico objeto de pesquisa na passagem de uma linguagem verbal para outra linguagem, verbal e não verbal.

Palavras-chave: História em quadrinhos. Tradução intersemiótica. Frankenstein. Literatura gótica. Mary Shelley. Marion Mousse.

RÉSUMÉ

La recherche consiste en l'analyse de l'adaptation du roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), de Mary Shelley, pour bande dessinée francophone, *Frankenstein* (2007) réalisé par Marion Mousse. Nous voulons comprendre comment les ressources graphiques et narratives, les représentations graphiques et séquentielles ont été utilisées pour garantir, ou non, que certains des principaux éléments de l'œuvre, tels que la terreur gothique, l'existentialisme, l'éthique, étaient présents. Avec le gothique comme axe central, cette investigation se développe à travers l'analyse d'éléments tels que les lieux et les espaces, la structuration du récit, des personnages et l'analyse de la bande dessinée. Il y a aussi une étude culturelle de la façon dont l'œuvre de Shelley a eu des répercussions dans le monde francophone sous la forme de références historiques aux traductions, aux adaptations théâtrales et cinématographiques du roman. De Shelley à Mousse, cette recherche porte sur deux langues (langues) et deux temps historiques et deux médias distincts, deux langues. Accompagnant cette recherche, un entretien inédit avec l'artiste Marion Mousse (annexe).

Mots-clés: Bande Dessinée. Adaptation. Frankenstein. Gothique. Littérature gothique. Analyse littéraire. Mary Shelley. Marion Mousse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p. 3.....	30
Figura 2 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p 4.....	30
Figura 3 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.4.....	31
Figura 4 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.15.....	31
Figura 5 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 2. 2008. p.7.....	32
Figura 6 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 2. 2008. p.15.....	32
Figura 7 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.43.....	33
Figura 8 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.5.....	34
Figura 9 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p. 4.....	35
Figura 10 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.14.....	35
Figura 11 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.21.....	36
Figura 12 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.27.....	37
Figura 13 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.48.....	37
Figura 14 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 3. 2008. p.14.....	38
Figura 15 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p. 40.....	39
Figura 16 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 3. 2008. p.45.....	39
Figura 17 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 1. 2007. p.10.....	40
Figura 18 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 2. 2008. p.15.....	40
Figura 19 - MOUSSE, Marion. Frankenstein de Mary Shelley Volume 3. 2008. p.10.....	41

SUMÁRIO

1. *FRANKENSTEIN*: ORIGENS E ADAPTAÇÕES P. 7
- 2.1. CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE GÓTICO E CONCEITOS DE ADAPTAÇÃO P. 10
- 2.2. ADAPTAÇÃO: RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE P. 12
- 2.3. POR QUE ADAPTAR? P. 14
- 3.1 MARY SHELLEY P. 15
- 3.2 MARION MOUSSE P. 18
4. CARACTERÍSTICAS GÓTICAS PRESENTES EM *FRANKENSTEIN* P. 20
- 4.1 NARRADOR E LINGUAGEM P. 20
- 4.2 LUGAR E ESPAÇO P. 24
- 4.3 PERSONAGENS: CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E PSICOLÓGICAS P. 26
5. ANÁLISE DA **BD** P. 29
- 5.1 NARRADOR E LINGUAGEM P. 29
- 5.2 LUGAR E ESPAÇO P. 34
- 5.3 PERSONAGENS: CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E PSICOLÓGICAS P. 38
6. CONCLUSÃO P. 41
- APÊNDICE A- ENTREVISTA COM MARION MOUSSE P. 43

1. *Frankenstein*: origens e adaptações

O objetivo desta pesquisa é analisar e comparar aspectos representativos do gótico entre o romance inglês *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley, e a adaptação homônima para quadrinhos ou *bande dessinée* (doravante BD), de Marion Mousse, publicada pela primeira vez em 2007. Busca-se entender como aspectos literários do gótico, baseados em linguagem verbal, foram trabalhados na forma de quadrinhos, que é uma linguagem verbal e visual, visando explicar como as obras representam de forma distinta pontos estratégicos que caracterizam o gótico.

Em outras palavras, a pesquisa analisa comparativamente a adaptação do romance para BD a fim de entender quais recursos gráficos foram usados pelo adaptador para garantir, ou não, que os principais elementos da obra (representação de personagem, estilo narrativo, representação gráfica e sequencial) chegassem à literatura francófona em tradução intersemiótica. Como aporte teórico para analisar estes elementos foram utilizados como modelos teóricos, principalmente, as obras: *Uma teoria da adaptação* (2013), de Linda Hutcheon, *Quadrinhos e arte sequencial* (1995) de Will Eisner e *Desvendando os quadrinhos* (1993), de Scott Mccloud.

Shelley e sua mais célebre criação, resistem ao tempo como um dos pilares da literatura de terror gótico. A obra foi escrita entre 1816 e 1817, quando a autora ainda era jovem, e foi publicada pela primeira vez em 1818 por uma pequena editora em Londres¹, após inúmeras rejeições por outras editoras, quando Shelley tinha apenas 21 anos. O nome da escritora não apareceu nesta primeira edição, mas havia uma dedicatória ao seu pai, o filósofo e escritor William Godwin, além de um prefácio escrito pelo poeta Percy Bysshe Shelley, seu esposo, como elementos indicativos da autoria.

O romance de Shelley foi recebido com algumas críticas desfavoráveis², mas mesmo assim se tornou popular e logo ganhou uma segunda edição em 1823, desta vez com o nome da autora. A terceira e última versão é de 1831, compilada em um único volume, o qual foi revisado pela romancista e ganhou um prefácio explicando como ela criou *Frankenstein*. Essa edição é considerada a “definitiva”.

A partir da história do doutor Victor Frankenstein que, fascinado por conceitos sobre a vida e a morte, tem como objetivo trazer de volta à vida um homem, costurando as partes de

¹ A editora responsável pela primeira publicação foi a Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones.

² Em 2015 a Companhia das Letras, publicou uma edição especial de *Frankenstein: ou o prometeu moderno*, com introdução do escritor Maurice Hindle, na qual ele comenta, que, quando na época em que a obra foi publicada pela primeira, vez a escritora Hester Lynch Piozzi, rotulou *Frankenstein* como uma “história selvagem e horrenda”.

seu corpo e o reanimando com uma descarga elétrica. Os leitores acompanham o conturbado relacionamento entre o criador, doutor Frankenstein, e a sua Criatura, sem nome próprio, sendo que algumas das questões centrais que a narrativa levanta são, muitas vezes, de natureza filosófica. Frankenstein rejeita sua criação desde o primeiro momento em que ela ganha vida e, eventualmente, foge. A partir desse momento, narra-se a trajetória da Criatura, que tem como um dos seus objetivos encontrar o cientista para pedir-lhe que crie uma esposa para si e, ao ter seu pedido rejeitado, a Criatura deseja destruir seu criador.

Por instigar reflexões sobre temas que fazem parte das questões existenciais da experiência humana, a obra de Shelley foi traduzida e adaptada inúmeras vezes desde que foi publicada. Após a primeira publicação do romance, não demorou muito para que a obra de Shelley chegasse até a França, sendo traduzida para o francês pela primeira vez em 1821, por Jules Saladin. Em 1823, Richard Brinsley Peake adaptou o romance para os palcos ingleses na forma da peça *Presumption: or the Fate of Frankenstein*. Novamente no contexto da França, *Frankenstein* foi adaptado para o teatro em 1826, em Paris, sob o título de *Le monstre et le magicien*, por Jean-Toussaint Merle e Antony Béraud. No decorrer dos séculos *Frankenstein* seria adaptado inúmeras vezes na França e em outros países do mundo, sendo traduzido e reinterpretado em mídias como o cinema, rádio, televisão e os quadrinhos.

A primeira adaptação de *Frankenstein* para o cinema foi produzida por Thomas Edison, em 1910. Entretanto, a talvez mais famosa adaptação cinematográfica da criação de Shelley foi feita em 1931: o filme dirigido por James Whale e produzido pela Universal Pictures, estrelando Boris Karloff no papel da Criatura. Foi a partir da adaptação de Whale que a imagem da Criatura passou a ser representada como um monstro de estatura alta, de cor cinza-esverdeada, com o crânio achatado e parafusos no pescoço. No romance, o monstro de Frankenstein é descrito de uma forma muito diferente: um ser muito alto, horrivelmente feio, com pele amarelada e translúcida que mal disfarçava as veias e músculos, olhos lacrimejantes, cabelo e lábios pretos, com proeminentes dentes brancos. Todavia, o longa-metragem influenciou fortemente a imagem posterior que as pessoas têm da Criatura (destaca-se aqui o poder da adaptação) e também ajudou a criar uma confusão a respeito do nome Frankenstein, que inicialmente era do cientista e passou a ser usado para nomear a Criatura.

Depois da adaptação de 1931, diversas outras adaptações filmicas foram realizadas, inclusive algumas nas quais o enredo criado por Shelley foi recriado e expandido. Por exemplo, em 1935, Whale dirigiu *A noiva de Frankenstein*, a sequência do filme de 1931, desta vez trazendo às telas do cinema a companheira que a Criatura queria, a qual não chegou a ser trazida à vida na obra de Shelley. Duas das mais recentes adaptações filmicas são de

2015, o filme *Victor Frankenstein*, de Paul McGuigan, e a série *As crônicas de Frankenstein*, de Benjamin Ross e Barry Langford, as quais também apresentam mudanças significativas em relação ao texto fonte.

Em 1984, Alain Jessua produziu e dirigiu a comédia *Frankenstein 90*, estrelado por Jean Rochefort e Eddy Mitchell. Além das adaptações fílmicas, em 1957 o roteirista francês Jean-Claude Carrière escreveu seis romances sobre Frankenstein para *Angoisse*, sob o pseudônimo de Benoît Becker. Nos romances, Carrière mostra a criatura vivendo de acordo com suas vontades, matando mesmo aqueles que tentam o ajudar, passando pela Islândia, Escócia, Alemanha e Suíça entre 1800 e 1920.

A obra de Shelley também foi adaptada para histórias em quadrinhos, por inúmeros autores e publicado por diferentes editoras. A primeira adaptação de Frankenstein para BD foi criada em 1940, pela editora Prize Publications, na qual era possível acompanhar as aventuras de Frankenstein nas páginas da revista *pulp*³ Prize Comics. Depois desta adaptação, outras vieram nos anos seguintes. Em 1950, Frankenstein era o personagem principal no *The Beast-Man* da Magazine Suspense, publicada pela Atlas Comics. Em 1964, a Dell Comics apresentou uma nova versão na qual Frankenstein é apresentado como um super-herói. Em 1973, *Monster of Frankenstein* é publicada pela Marvel Comics, roteirizada por Gary Friedrich com desenhos de Mike Ploog.

Entre 2011 e 2013, a DC Comics lançou uma nova série chamada *Frankenstein*, com a criatura sendo um agente da S.H.A.D.E. Além das adaptações para HQ americanas, existem diversas adaptações europeias. Em 2001, o suíço Alex Baladi lançou a sua versão: *Frankenstein encore et toujours* pela editora Atrabile. Em 2003 foi a vez do belga Denis Deprez lançar sua versão de *Frankenstein*, tendo como inspiração a Criatura de Boris Karloff (uma adaptação indireta). A criatura de olhos amarelos e estatura gigantesca inventada por Mary Shelley capturou a imaginação dos franceses também. Em 2010, o roteirista francês Olivier Dobbs juntamente com o desenhista italiano Antonio Marinetti lançaram *Mister Hyde contre Frankenstein*, pela editora Soleil Productions.

Além de ter sido adaptada para o teatro, televisão e cinema, *Frankenstein* também foi adaptada para HQ, e, como comentado no início desta introdução, esta pesquisa é dedicada à investigação da adaptação feita pelo francês Marion Mousse, a qual teve sua primeira parte

³ Revista *pulp* (*pulp fiction*) é nome dado para publicações de baixo custo para fins de entretenimento, em geral, suas histórias são dedicadas a gêneros narrativos como mistério, terror, fantasia, ficção científica, entre outras formas populares. Os quadrinhos a partir da década de 1910 em diante são considerados publicações *pulp* derivadas de formas mais antigas como os *feuilletons*, os *penny dreadfuls* e as *dime novels* (publicações serializadas em capítulos semanais ou mensais).

publicada em 2007 e, a segunda e terceira parte publicadas em 2008, todas pela Editora Delcourt.

Nesta introdução desenvolvi um panorama histórico das traduções e adaptações de *Frankenstein* através dos séculos, destaquei aspectos sobre a origem do romance e sua relação com a literatura gótica, ressaltando que sua longevidade se deve às questões existencialistas que suscita, e exemplifiquei os argumentos com algumas de suas principais adaptações no contexto da Inglaterra, França e Estados Unidos, além de outros países europeus. Na próxima seção, discutirei os fundamentos teóricos e temáticos do gótico e da minha pesquisa no que diz respeito à adaptação.

2.1 Características do romance gótico e conceitos de adaptação

A literatura gótica surge na segunda metade do século XVIII como uma reação às questões da Modernidade que já despontava, como uma forma de mostrar o lado mais obscuro dos ideais Iluministas de progresso e racionalidade. Em contraposição à industrialização e ao liberalismo emergente, a literatura gótica se volta para a representação de um idílico passado pseudo-medieval. Todavia, também não há alento na busca desse tempo histórico idealizado, o qual era fonte de opressão e tirania. Ao tematizar situações de ansiedades e medos tanto em relação ao passado quanto ao presente, a literatura gótica se contrapõe à uma visão de mundo na qual a ciência e a racionalidade podem resolver todos os problemas. Isso quer dizer que há mais de duzentos anos consumimos narrativas ambientadas em cenários onde temos mistério, terror e caos.

A realidade psicológica é central ao gótico e, à medida que não existe mais a preocupação em amenizar a exposição das emoções, encontramos personagens que estão em conflito com seu eu interior, muitas vezes projetando sua realidade interior no mundo externo. A literatura gótica chama atenção para a linha tênue entre a realidade e o que é irreal, que muitas vezes se manifesta como algo sobrenatural (fantasmas, monstros, demônios). Como podemos observar a seguir, no trecho do livro *Gótico Tropical* (2010), o autor afirma que “Em oposição à filosofia neoclássica, de procedência aristotélica, os autores góticos investiram na criação de imagens obscuras e representações simbólicas. O medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural.” (SÁ, 2010, p. 38). Ao tematizar situações de ansiedades e medos, a literatura gótica se contrapõe à uma visão de mundo na qual a ciência e a racionalidade podem resolver todos os problemas.

O gótico já foi considerado um gênero textual que se caracterizava pela presença de castelos, abadias e um aparato medieval. Todavia, mais recentemente, entende-se que o gótico é um modo literário, discurso ou linguagem que pode aparecer em diferentes ambientações, gêneros textuais e mídias. Como dito anteriormente, o mistério faz parte desse tipo de literatura e quando o autor cria uma atmosfera misteriosa através de uma linguagem que não deixa explícito todos os elementos do cenário, ou até mesmo pela escolha de palavras que utiliza, o leitor sente que algo está oculto, é neste momento que temos o sobrenatural, como um modo ou efeito criado pela linguagem. Existem alguns *topoi* (locais) e elementos que ajudam a criar esse tipo de ambientação, como por exemplo, a descrição de ambientes afastados da civilização, como florestas, ilhas, montanhas e até mesmo o Ártico, sendo que na obra analisada neste trabalho temos esses todos esses locais. Dias frios, cinzas, noites escuras, tempestades e locais úmidos também são muito comuns nesse tipo de obra, em geral, esses elementos são utilizados para introduzir ou dar o tom para alguma situação de terror que vai acontecer.

Além das características citadas acima também é possível nos depararmos com situações improváveis de acontecer na realidade, como por exemplo, personagens que estão em mais de um lugar ao mesmo tempo também ou até mesmo objetos que se movimentam sem nenhum motivo aparente, como acontece por exemplo em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e em *O Fantasma de Canterville* (1887), de Oscar Wilde. Entretanto, além dessas características sobrenaturais da ficção gótica, também encontramos aspectos psico-emocionais, como melancolia, tristeza, vazio existencial e até mesmo a ânsia de desvendar os mistérios da vida e da morte, como observa-se em *Frankenstein*:

Jamais conheci criatura tão interessante; seus olhos exibem, em geral, uma expressão de impetuosidade, até mesmo de loucura, mas há momentos, em que, se alguém lhe dirige um gesto amável ou presta-lhe o mais trivial favor, sua fisionomia por inteiro se ilumina, por assim dizer, com um brilho de benevolência e doçura que jamais vi igual. Mas é um homem normalmente melancólico e atormentado; por vezes rosna entredentes, como se desgostoso com o peso da extrema tristeza que o oprime. (SHELLEY, 2015, p. 92)

São essas características e categorias “góticas” que estão em *Frankenstein* e em outros romances góticos que iremos analisar na adaptação de Marion Mousse, mas, antes disso, algumas explicações sobre adaptação são necessárias. Em *Uma Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon afirma que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a

vontade de prestar homenagem, copiando-o.” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Refletindo sobre a concepção de Hutcheon e, levando em consideração que adaptação é o ato de repetição sem replicação, consideramos que possivelmente não será possível encontrarmos as mesmas características do romance *Frankenstein* representadas na BD, exatamente do mesmo jeito que foram representadas no texto fonte. A transposição do texto literário para uma mídia que mistura linguagens verbal e visual implica em mudanças significativas.

Em *Uma Teoria da Adaptação*, Hutcheon também comenta sobre as adaptações que envolvem outras mídias, ela diz que nesses casos as adaptações são chamadas de recodificações: “traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo).” (HUTCHEON, 2013, p. 36). É exatamente esse tipo de adaptação que temos neste trabalho, uma vez que, ao adaptar a obra de Shelley para BD, Mousse recodificou o conteúdo da obra em um novo conjunto de signos.

Nas próximas seções dissertarei sobre as motivações por trás de algumas escolhas recorrentes nas adaptações feitas por seus autores e sobre a recepção de obras adaptadas.

2.2. Adaptação: recepção e intertextualidade

Trabalhar com a análise de uma obra adaptada, como acontece neste estudo, faz com que algumas reflexões sobre o processo de adaptação apareçam. Refletindo sobre o público que consome obras adaptadas, vamos levar em consideração neste primeiro momento, filmes que são adaptações de livros, sabemos que muitos dos que consomem tais produtos culturais julgam a adaptação como algo inferior. Essa opinião generalizada vem de um lugar comum: o público que leu o livro antes de ver o filme sente falta de algumas informações que estavam na obra de partida e que não foram contempladas na adaptação. O caminho contrário desse estranhamento também acontece, por exemplo, quando o adaptador insere alguma informação que impacta a história e que anteriormente não fazia parte da obra de partida.

Teóricos como Linda Hutcheon e Robert Stam partilham à sua maneira da ideia de que histórias são criadas a partir de outras. Em *Uma Teoria da Adaptação*, Hutcheon afirma que “a arte deriva de outra arte, as histórias nascem de outras histórias”. (HUTCHEON, 2013, p. 18). No artigo “Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Stam defende que “o original sempre se revela ‘copiado’ de algo anterior” (STAM, 2006, p. 22). Dessa forma podemos observar que a generalização de que as adaptações são “inferiores” aos seus “originais” é simplista e não resiste a uma discussão mais aprofundada. Principalmente,

se levarmos em consideração que nada é criado do zero, e que histórias surgem a partir de outras já existentes, pois, ao escrever, é comum que os autores utilizem em suas histórias diversos estímulos, experiências e informações que receberam antes de escrevê-las. Veremos a seguir que isso acontece até mesmo com as obras que são consideradas clássicas, como *Frankenstein*.

Em sua introdução para *Frankenstein*, edição “Clássicos” da Companhia Penguin, baseada na edição de 1831, traduzida e publicada em 2015, Maurice Hindle disserta sobre o contexto e os bastidores que antecederam a criação do romance, destacando algumas das inspirações de Shelley. De acordo com Hindle, sabe-se, por exemplo, que antes de escrever o seu “*hideous progeny*”, Shelley havia lido algumas obras de Samuel Richard, autor conhecido pelos seus romances epistolares, formato que Shelley adotou em sua obra. Shelley também teria lido o esquete teatral de Caroline-Stéphanie-Félicité, Condessa de Genlis, *Pygmalion et Galatée*, ou *La Statue animée depuis vingt-quatre heures* (1802), a qual aborda a mitológica figura de argila esculpida por Pygmalion que, assim como a Criatura de Frankenstein também foi trazida à vida. Hindle ainda destaca também a influência de John Milton na obra de Shelley, uma vez que sua referência ao autor de *Paraíso Perdido*, fica explícita nos versos da epígrafe da edição de 1818 de *Frankenstein*:

Rogai a vós, ó Criador, que do meu barro
 Moldásseis um homem? Pedi a vós
 Que das trevas viésseis alcançar-me...?

A intertextualidade também está na obra de Shelley ao analisarmos as descrições dos seus personagens. Pode-se observar a influência que tiveram de algumas obras literárias: “Encontrei no chão uma mala de couro com várias peças de roupa e alguns livros. Avidamente, me apossei daquele tesouro e voltei ao meu esconderijo. Felizmente os livros estavam escritos na língua cujos elementos eu aprendia no chalé; os títulos eram *Paraíso perdido*, um volume das *Vidas paralelas*, de Plutarco, *Os sofrimentos do jovem Werther*.” (SHELLEY, 2015, p. 116).

Ao levar em consideração que Shelley, assim como tantos outros autores têm diversas influências em suas histórias, por que seria diferente na adaptação? Ainda que o processo de criação das adaptações sejam diferentes, uma vez que o adaptador tem um “roteiro” pré-estabelecido pelo autor da obra de partida, a adaptação ainda é passível de mudanças criativas. Dessa forma, o adaptador pode subtrair ou adicionar informações à sua obra. Nesse

sentido, deve-se levar em consideração que a cultura também é um elemento central nos processos de adaptação, como podemos observar a seguir: “Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo.” (STAM, 2006, p. 24).

Por outro lado, diferente do que acontece com histórias que são criadas a partir de outras, as quais às vezes não conseguimos observar a intertextualidade encontrada nelas sem buscar quais foram as referências utilizadas pelo autor, a adaptação é uma transposição anunciada. Segundo Hutcheon, essa transposição pode envolver mudança de mídia, gênero, foco e contexto: “recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Tratando particularmente do objeto em análise neste estudo, houve uma mudança de mídia, na qual a obra de Shelley foi traduzida criativamente em forma de uma transposição intersemiótica, uma vez que suas palavras viraram imagens. Resta-nos analisar neste trabalho se a adaptação de Mousse resultou também em outras mudanças significativas, criando novos sentidos.

Sobre o papel da hipertextualidade, Stam afirma que: “A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.” (STAM, 2006, p. 33). Sendo assim, podemos levar em consideração que a hipertextualidade garante a sobrevivência de diversas obras, uma vez que, a partir dela novos significados são adotados a elas.

2.3. Por que adaptar?

Muitos podem ser os motivos que levam uma obra a ser adaptada. Às vezes o projeto de adaptação vem de uma editora, de uma companhia de teatro ou até mesmo de uma produtora filmes. No entanto, também acontece de o adaptador escolher adaptar uma obra, por querer renová-la, interpretá-la de uma nova forma ou até mesmo pelo desejo do adaptador de trazer à luz algumas partes da obra de partida que teriam ficado em segundo plano no texto fonte.

Ao refletir sobre a escolha da adaptação, assim como a maneira que o adaptador decidiu executá-la, devemos levar em consideração que: “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON,

2013, p. 41). Isso significa que mesmo que a intenção do adaptador seja levar a obra de partida para uma nova mídia, sem subtrair ou adicionar informações no texto fonte, algo novo será criado. Um caso exemplar é a adaptação cinematográfica de *Frankenstein*, dirigida por James Whale, na qual a imagem da Criatura passou a ser representada como um monstro de estatura alta, de cor cinza-esverdeada, com a cabeça chata e parafusos no pescoço. Além de ter dado o nome Frankenstein à Criatura e não ao seu criador, como acontece na obra original de Shelley. Para ilustrar este exemplo, podemos nos apoiar no ponto de vista de Hutcheon de que adaptar não é mera repetição, mas sim uma recodificação:

O texto polifônico, dialógico, heteroglóstico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais. (STAM, 2006, p. 25)

Outro elemento que influi na adaptação é a relação que o adaptador busca com o público, ou seja, quando algumas decisões são tomadas pelo adaptador, levando em consideração aspectos que mais irão engajar o público-alvo. Esse tipo de escolha pode ser feita até mesmo antes de o adaptador iniciar o projeto de adaptação, quando os responsáveis pelo projeto (produtores) passam para o adaptador as diretrizes que deve seguir ao adaptar a obra.

As escolhas (mercadológicas e industriais) feitas pelos responsáveis pela adaptação determinam a maneira com que o público se identifica com a história. De forma que, a adaptação abrange outras questões, além da mudança de mídia, isso se dá porque segundo Hutcheon: “se deixamos de considerar apenas a mídia dessa maneira e passamos a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação de uma história, outras diferenças começam a aparecer no que é adaptado. Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador.” (HUTCHEON, 2013, p. 31).

3.1 Mary Shelley

Antes de realizar a análise de *Frankenstein* nas diferentes mídias (texto e BD) estudadas neste trabalho, e para que seja possível identificar os aspectos literários do gótico em ambas as obras, é necessário darmos um passo atrás e entender o contexto no qual o texto-fonte foi criado. Para isso iremos fazer um panorama da vida da autora, para entender

como uma jovem como ela conseguiu escrever uma obra tão horripilante, como ela mesma comenta na sua introdução para a edição da série Standard Novels (2015): “como teria eu, então uma jovem, chegado a ideia tão horripilante e, depois, a elucubrar tão longamente sobre ela?” (SHELLEY, 2015, p. 31).

Começaremos levando em consideração o contexto no qual Mary Shelley, *née* Mary Wollstonecraft Godwin, estava inserida. A autora é filha de Mary Wollstonecraft, escritora e defensora dos direitos das mulheres, autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), e de William Godwin, filósofo, político e novelista, conhecido por seu livro *Enquiry Concerning Political Justice* (1793). Esperava-se que Shelley tivesse certa predisposição à escrita, como ela também comentou em seu prefácio: “não chega surpreender que, como filha de duas pessoas de notória celebridade literária, muito cedo na vida eu tenha pensado em escrever.” (SHELLEY, 2015, p. 65).

Godwin foi responsável pela criação de Shelley já que sua mãe faleceu poucos dias após seu nascimento. O pai de Shelley não foi um pai emocionalmente presente em sua vida, de acordo com alguns relatos da própria autora, mas não se pode negar que ele se certificou de que Shelley receberia o estímulo intelectual adequado para alguém que tinha pais tão inteligentes e influentes. Sabe-se que Shelley foi uma leitora ávida, participava de diversos eventos intelectuais que aconteciam em sua casa. Em um desses eventos que Shelley ouviu o poeta Samuel Taylor Coleridge declamar *Rime of the ancient mariner*⁴, poema que influenciou diretamente a obra de Shelley.

É importante também levar em consideração o contexto histórico em que ela estava inserida. O século XVIII é conhecido por ser o século das luzes, no qual ideias iluministas eram disseminadas na Europa, e posteriormente espalharam-se ao redor do mundo inspirando grandes revoluções, como a Revolução Norte-Americana, em 1775, e a Revolução Francesa, em 1789. Shelley fazia parte da nova era, a revolução industrial havia começado influenciando tanto o modo e ritmo de trabalho, quanto a sociedade e a cultura em si, o que acabou impactando diretamente a literatura.

A mudança abrupta no cenário macro, ou seja, as novas condições de trabalho, o avanço no urbanismo e a industrialização fizeram com que diversos escritores e poetas voltassem para a beleza da natureza, funcionando como um escape do mundo urbano. Shelley também destacou o sublime na Natureza em suas representações do Ártico mas, por outro

⁴ Samuel Taylor Coleridge foi um poeta, crítico e ensaísta inglês considerado um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

lado, se voltou ao romance gótico, explorando a psicologia do terror, que engloba a loucura, o imaginário sobrenatural e questões filosóficas. Além disso, Shelley adicionou um novo elemento a este tipo de literatura: a ficção científica, já que em *Frankenstein*, a Criatura é trazida à vida graças ao experimento da eletricidade conhecido como galvanismo⁵. Shelley também foi influenciada pelas ideias do Dr. Erasmus Darwin, como ela mesma conta em seu prefácio, ela se perguntava se, de fato, as partes que compunham uma criatura pudessem ser fabricadas, reunidas e providas de calor vital, trazendo o corpo à vida.

A fascinação de Shelley com a ciência também fica clara se analisarmos o subtítulo da obra em que estamos estudando neste trabalho, “Frankenstein: ou o Prometeu moderno”. Existem duas versões diferentes do Prometeu, a mais antiga delas vem da mitologia grega, onde Prometeu é um titã que roubou o fogo do Olimpo para salvar a humanidade. A segunda versão é de Ovídio, na qual Prometeu cria e manipula o homem, sem salvá-lo.

Ao analisar a obra de Shelley podemos observar que ela conseguiu trabalhar as duas versões dessa narrativa à sua maneira, conseguindo ligá-las à ciência da sua época. Em *Frankenstein* acompanhamos a obsessão de Viktor em reanimar um corpo através de descargas elétricas, para que não exista mais sofrimento da morte. Uma das possíveis interpretações que podemos fazer, é que ele não queria que outras pessoas passassem pela mesma coisa que ela ao perder sua mãe para uma doença sem cura. Dessa maneira, podemos identificar a semelhança de Victor com o Prometeu da mitologia grega.

Podemos encontrar também semelhanças com o Prometeu de Ovídio, que deu ao seu Prometeu “partículas de fogo celestial”, para que pudesse dar vida às suas estátuas. Shelley por outro lado, deu a *Frankenstein* eletricidade galvânica, para que trouxesse sua Criatura à vida. Outro ponto interessante é que podemos observar também em Victor Frankenstein a sua ambição em transcender e deixar sua marca no mundo através da ciência, um sentimento que era comum a muitos outros cientistas da época, que estavam completamente acometidos pela vontade de fazer mais pela Revolução Industrial. Podemos observar um exemplo dessa obsessão em um trecho da obra de Shelley:

“Minha mente estava possuída de um só pensamento, de uma só ideia, de um só propósito. Tanto já foi feito, exclamou a alma de Frankenstein - mas, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação”. (SHELLEY, 2015, p. 119).

⁵ Experimento de um conjunto de fenômenos relacionados com a geração de correntes elétricas por meios químicos realizado por Luigi Galvani.

Além de utilizar a ciência como ponto focal em sua narrativa gótica, algo que ainda não havia sido feito por nenhum outro autor de sua época, depois que *Frankenstein* foi lançado e devidamente creditado a Mary Shelley, Hindle cita também em sua introdução para *Frankenstein*, na edição “Clássicos” da Companhia Penguin, a afirmação de Northrop Frye, que a autora era a precursora dos “suspenses existenciais”, já que encontramos em *Frankenstein* perguntas existencialistas sendo feitas tanto pelo humano, Frankenstein, quanto pela sua Criatura.

3.2 Marion Mousse

Após analisar alguns aspectos da vida e da obra de Mary Shelley, relacionados à *Frankenstein*, também é necessário fazer o mesmo com Marion Mousse, o autor do outro objeto de análise deste estudo, que é a sua adaptação de *Frankenstein* para BD. Mousse estudou ciências, física, matemática e história da arte. Em uma entrevista concedida à mim, para que fosse possível saber mais sobre o autor, já que não existem muitos artigos informativos sobre ele na Internet, Mousse revela que suas influências para desenhar são Mignola, Sempé Toppi, Munoz, Ruppert, Mulot e, principalmente, o cartunista argentino Alberto Breccia. Este último serviu de inspiração para que Mousse trabalhasse na adaptação de *Frankenstein*, uma vez que Breccia havia adaptado o romance *Drácula* (1897) sob o título de *¿Drácula, Dracul, Vlad? ¡Bah...!* (2006).

Como foi comentado na seção “2.3 Por que adaptar?” deste trabalho, muitos podem ser os motivos que levam um autor a adaptar uma obra. No caso de *Frankenstein*, Mousse conta que foi a editora que ofereceu a ele a oportunidade de adaptar o romance. Sua primeira escolha para adaptação havia sido *Melmoth, the Wanderer*⁶, mas segundo ele, é um livro muito grande e pouco conhecido. Então, Mousse que tinha acabado de ler *Frankenstein*, depois de 25 anos desde a primeira vez que o havia lido, percebeu que não tinha a mesma percepção que muitos adaptadores tiveram ao adaptar a Criatura de Shelley, por isso, pensou que seria interessante fazer sua própria adaptação.

⁶ Romance gótico de 1820 escrito por Charles Maturin, no qual o personagem que dá nome à obra é um estudioso que vendeu sua alma ao diabo em troca de 150 anos extras de vida.

Sobre seu processo de adaptação, Mousse conta que leu o livro uma vez apenas e o fechou: “a armadilha da adaptação é fazer uma adaptação literal do texto, que pode não funcionar porque se trata de passar de uma língua para outra, ou seja, da literatura para *bande dessinée*”. Ele também reforça que cada linguagem tem suas especificidades, e que algumas ideias falham quando são transformadas em outra linguagem. Então, é preciso encontrar equivalentes na nova linguagem, ou até mesmo criar novas cenas para transmitir a ideia, suprimir outras, etc.

Mousse acredita que o adaptador não deve tentar manter o espírito original do trabalho, mas sim dar uma leitura pessoal do que entendeu sobre o livro, e, para ele, a melhor solução é esquecer o livro e se basear apenas na memória: “o que evita ser literal e conseguimos ficar mais próximos de nossas emoções e sentimentos originais” (Ver anexo, p. 43).

Observa-se como cada quadrinista tem um método diferente de trabalhar, assim como têm inspirações diferentes ao criar ou adaptar uma obra. Neste trabalho, por exemplo, também foi estudado artistas, teóricos e tradutores como Will Eisner, Scott McCloud, e Benoît Peeters, de modo que, essa diferença fica clara. Eisner ficou conhecido por retratar a vida cotidiana em seus quadrinhos, propondo histórias que não seguiam o padrão convencional do que era visto nos *comics* ou HQs, como super-heróis, por exemplo. Ele revolucionou as HQs com seus traços únicos e com o grafismo utilizado para representar a chuva, sendo esta, uma de suas grandes marcas, além de ter se tornado um teórico do assunto.

Ao contrário de Eisner, McCloud, se dedicou ao mundo dos super-heróis, ilustrou inúmeras obras sobre esses personagens, além de também teorizar sobre o universo das HQs. Temos também Peeters, autor de *Les Cités Obscures* (1992), que retrata nesta obra um mundo imaginário, mesclando surrealismo metafísico com as vistas arquitetônicas detalhadas do quadrinista, François Schuiten, que também participou da criação dessa obra.

Levando em consideração o que foi abordado nesta seção, podemos afirmar que para analisar uma adaptação, é importante levar em consideração o contexto individual de cada artista responsável pela adaptação. Suas preferências estilísticas, tanto de quadro, quanto textual, podem dizer muito sobre sua bagagem cultural e pessoal, que acabam refletindo em suas adaptações. Portanto, julgar o mérito de uma adaptação por meio de cenas que foram retiradas ou inseridas deveria ser deixado de lado. O que deveria importar são as ferramentas utilizadas ao levar uma obra de uma mídia à outra, de uma cultura à outra. Se o valor intrínseco da obra foi mantido, e se, mesmo com tantas mudanças, o adaptador conseguir

levar aos leitores um significado único e pessoal para a adaptação, então, estamos diante de um trabalho bem-sucedido.

4. Características góticas presentes em *Frankenstein*

Antes de analisar como Mousse trabalhou as características góticas em *Frankenstein* de Shelley em sua BD, iremos observar como a própria autora trabalhou essas características no texto fonte. Para isso, proponho uma análise da narrativa. Aqui, nos interessa averiguar, principalmente, como as características góticas mencionadas na seção “2.1 Características do romance gótico e conceitos de adaptação” deste estudo foram utilizadas no texto fonte.

4.1 Narrador e linguagem

Começaremos analisando o narrador e a linguagem utilizados por Shelley. O primeiro ponto a que devemos nos ater é o formato da obra, *Frankenstein* foi escrito como romance epistolar. Essa técnica consiste em contar uma história através de cartas ou diários. Neste caso, podemos considerar que as cartas em *Frankenstein* também funcionam como um diário, já que os personagens que as escrevem contam os últimos acontecimentos de suas vidas. Neste sentido, temos as cartas do Capitão Robert Walton, nas quais, além de contar à sua irmã, Margaret, o que aconteceu com ele, também compartilha suas reflexões, sentimentos e impressões.

A obra de Shelley é narrada por três personagens diferentes: pelo Capitão Walton, por Viktor Frankenstein e também pela Criatura. A troca de narradores é muito profícua do ponto de vista da estruturação da narrativa, porque a partir dela o leitor tem acesso ao ponto de vista de três personagens distintos, o que pode ajudar a moldar o juízo de valor que o leitor faz das ações dos personagens. O primeiro a narrar a história é o Capitão Walton, que conta sobre a sua jornada em alto mar rumo ao Polo Norte à sua irmã. Passam-se alguns dias, até que um novo tripulante chega ao navio, trata-se de Victor Frankenstein, um estudante de química, física e medicina que dedicou seus últimos anos de trabalho a desvendar a origem da vida.

Walton e sua tripulação acolhem Frankenstein, que estava à deriva em alto mar em um trenó. O capitão tenta cuidar da saúde do novo tripulante já bastante debilitada pela longa e intensa jornada que havia vivido até chegar ali. Depois de alguns dias a bordo, Frankenstein; diz à Walton que contará sua história a ele, tudo que aconteceu até o momento em que se conheceram. A partir deste momento, o Capitão decide que escreverá um manuscrito, para sua

irmã a fim de compartilhar a história daquele homem. Aqui, nos deparamos com uma característica da literatura gótica, uma vez que escrever manuscritos, ou até mesmo, encontrar um exemplar, é uma estratégia narrativa muito usada em romances góticos desde *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole.

A voz narrativa é assumida por Victor Frankenstein. O estudante começa contando ao Capitão, sobre sua origem, ele diz ser genebrino, e que sua família é uma das mais proeminentes da república. Frankenstein conta também a história de seus pais, desde quando seu pai conheceu sua mãe até o casamento. Ao longo da narrativa, Shelley utiliza diversas vezes a estratégia narrativa de inserir uma história dentro de outra. Essa característica é conhecida como “narrativa moldura”, todavia, na área de Estudos do Gótico, algumas histórias podem se tornar tão complexas que convencionou-se chamar de “enredo labiríntico” essas estruturas narrativas. A partir desta técnica a autora consegue contextualizar melhor alguns acontecimentos que fazem diferença para o entendimento da história principal. Frankenstein conta também sobre o período de sua infância em que foi filho único e depois fala sobre a chegada de Elizabeth Lavenza, personagem importante nesta história: “Eu, com minha seriedade infantil, interpretei suas palavras literalmente e tomei como minha aquela menina - para protegê-la, amá-la e tratá-la com todo carinho”. (SHELLEY, 2015, p. 102).

Ao final do capítulo II do Volume II, Frankenstein introduz um novo narrador, a sua Criatura: “Entramos no abrigo, o demônio parecendo exultante, eu, com o coração pesado e uma disposição expressiva. Mas consenti em ouvi-lo e, acomodando-me junto ao fogo que meu companheiro fizemos, pus-me a escutar sua história”. (SHELLEY, 2015, p. 188). Então, a voz narrativa é concedida à Criatura, na forma de discurso indireto livre: “É com dificuldade que lembro da era originária do meu ser: todos os acontecimentos parecem confusos e indistintos” (SHELLEY, 2015, p. 189). É através da fala da Criatura que o leitor fica sabendo o que aconteceu com ele, desde que fugiu do laboratório de Frankenstein. E, é a partir dessa parte da obra que conhecemos outras histórias, como a da família que a Criatura observou durante alguns anos.

Shelley realizou trocas de narradores ao longo dos três volumes em que o livro é subdividido. Também devemos levar em consideração que os narradores são utilizados para direcionar o leitor para diferentes períodos do tempo, os acontecimentos do presente ou do passado. Entretanto, por mais que tenhamos personagens diferentes narrando a história, podemos verificar que o Capitão Walton pode ser considerado o narrador principal. É esta personagem que conta a história através de suas cartas para sua irmã, ou seja, por meio de discurso indireto e discurso indireto livre, é ele quem dá voz ao Frankenstein e à Criatura.

A partir de agora, vamos observar a linguagem utilizada por Shelley, para que ela criasse “uma história capaz de falar aos misteriosos temores de nossa natureza e de despertar um horror arrepiante” (SHELLEY, 2015, p. 68). Ao longo da narrativa, Shelley utilizou palavras que fazem parte do mesmo campo semântico, que caracterizam os acontecimentos narrados visando aterrorizar o leitor. Para isso a Criatura, por exemplo, é chamada de “demônio”, “Criatura horrorosa”, “infeliz Criatura”, “monstro” em diversos outros momentos da narrativa.

O campo semântico utilizado por Shelley é importante para envolver e manter o leitor no ambiente de medo e suspense, que a autora cria ao longo de toda a obra. O uso de certas palavras é importante, principalmente, para garantir as características do gótico nas descrições de lugares, tempo, acontecimento e até mesmo características físicas e psicológicas dos personagens. Podemos observar essas características no capítulo em que Frankenstein relata o dia em que trouxe sua Criatura à vida:

“Já era uma da manhã: a chuva batucava sinistramente nas vidraças e minha vela tinha queimado quase até o fim quando, sob o brilho daquela luz semi apagada, vi o opaco olho amarelo da Criatura se abrir; sua respiração era pesada, e um movimento convulsivo agitou-lhe os membros”. (SHELLEY, 2015, p. 131)

Como pudemos observar na citação anterior, ao usar o advérbio “sinistramente”, por exemplo, a autora consegue envolver o leitor em uma atmosfera sobrenatural. Isso também acontece com a descrição do cenário, quando ela diz; que a vela havia queimado quase até o fim. Com esse tipo de descrição de ambiente, a autora consegue incitar a imaginação do leitor, afinal, temos uma ideia quase geral de que, em ambientes escuros, tudo é mais intenso e apavorante, já que não é possível ver o que está acontecendo. Neste mesmo capítulo, Frankenstein também fala sobre a “catástrofe” referindo-se à criação da sua Criatura. Ao utilizar esta palavra, Shelley faz referência ao caos e até mesmo a desordem, características do gótico, utilizadas para descrever a forma estética deste movimento, que se fez presente também na arquitetura gótica: “Renaissance first used the term ‘Gothic’ in an aesthetic sense, they erroneously attributed a style of architecture (q.v.) to those Germanic tribes that sacked Rome, and identified this style as barbaric, disordered and irrational in opposition to the classical style⁷”. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 4)

⁷ “A Renascença usou pela primeira vez o termo "gótico" em um sentido estético, eles atribuíram erroneamente um estilo de arquitetura (q.v.) às tribos germânicas que saquearam Roma e identificaram esse estilo como bárbaro, desordenado e irracional em oposição ao estilo clássico”. (PUNTER; BYRON, tradução minha).

A linguagem utilizada para descrever as características físicas e psicológicas de seus personagens também deve ser observada. Shelley não fez uma descrição minuciosa de seu monstro, provavelmente, por querer deixar que a imaginação do leitor faça este trabalho. Então, ela deu apenas algumas informações para guiar a imaginação do leitor, citando a deformação do corpo de seu monstro, sem mencionar algumas de suas características, como podemos ver a seguir: “Contemplei a criatura - o monstro miserável que eu criara. Ele segurava no alto do cortinado da cama, e aqueles olhos, se é que podiam ser chamados assim, estavam fixos em mim. A mandíbula se abriu e ele balbuciou sons inarticulados, o vinco das bochechas marcando um sorriso.” (SHELLEY, 2015, p. 132)

Outra característica explorada no texto fonte é a descrição de uma possível loucura de Frankenstein. Essa é outra característica de romances góticos, no qual, temos o contraste entre imaginação e realidade. Dessa forma, nem o personagem consegue saber se o que ele está vivendo é real ou não:

“Não conseguia parar um instante no mesmo lugar; pulava sobre cadeiras, batia palmas e ria alto. De início, Clerval achou que minha animação incomum se devesse à sua chegada; observando-me mais de perto, porém, notou uma loucura em meus olhos que não soube a que atribuir. E meu riso alto, descontrolado e insensível o assustava e espantava”. (SHELLEY, 2015, p. 136).

Além das características mencionadas nesta seção, também devemos ressaltar a descrição dos sentimentos dos personagens. Como comentamos na seção 2.1, a realidade psicológica faz parte do estilo gótico, porque não existe mais a preocupação em amenizar a exposição das emoções, por isso, encontramos personagens que estão em conflito com seu eu interior, muitas vezes melancólicos, tristes, ou até mesmo contemplando seu vazio existencial. Frankenstein, por exemplo, relatou seu medo, angústia, e arrependimento, em diversas ocasiões. No trecho a seguir podemos observar a menção a dor, a descrição das montanhas escuras, o sombrio cenário do mal, além de sua preocupação por virar o “mais miserável dos seres humanos:

“No entanto, à medida que me acercava de casa, a dor e o medo novamente me assaltaram. Também a noite fechou-se a minha volta e, quando já mal podia enxergar as montanhas escuras, a sensação foi ainda mais lúgubre. O quadro parecia o de um vasto e sombrio cenário do mal, e antevi obscuramente que estava destinado a tornar-me o mais miserável dos seres humanos. Ai de mim! Minha profecia estava correta, e falhou num único aspecto: toda aquela infelicidade que imaginei e me aterrorizava não chegava a somar a centésima parte da agonia que estava condenado a suportar.” (SHELLEY, 2015, p. 153).

Nesta seção vimos como Shelley utilizou o narrador em sua obra e como fez uso da linguagem para expressar características importantes em sua narrativa. Além disso, também vimos como foram feitas as descrições físicas e psicológicas de alguns de seus personagens. Nas próximas seções analisaremos outros aspectos importantes da obra e como as características góticas foram trabalhadas nelas.

4.2 Lugar e espaço

A partir de agora analisaremos outras características importantes dos romances góticos: lugar e espaço. Na literatura gótica, as descrições são feitas visando criar uma atmosfera de mistério, aflição e até mesmo de terror, onde é possível realizar uma descrição do lugar com informações que o farão parecer sobrenatural.

Para analisar os lugares e espaços descritos na obra de Shelley, nos apoiamos na teoria do Sublime de Edmund Burke, descrita no livro *The Gothic* (2004), que explica a relação entre sensações, imaginário e arte: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.”⁸ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 11).

A relação entre essa teoria e o terror estaria no elo entre a dor e o perigo. Para Burke, a dor e o perigo teriam maior influência sobre a imaginação, porque seriam produtos da emoção mais forte que a mente é capaz de criar. Essa dor estaria relacionada às temáticas abordadas nas obras de horror como, por exemplo, o desconhecido, a obscuridade, a ameaça, entre outros. Entretanto, também podemos refletir sobre essa teoria pensando em outro aspecto: quando um personagem observa a vastidão do mundo à sua volta e se dá conta de que existe algo maior que ele. De acordo com Daniel Serravalle de Sá, o Sublime se manifesta na forma de:

Os objetos capazes de despertar o sentimento de sublime se caracterizariam pela vastidão, magnificência e obscuridade, ou seja, aquilo que se apresenta como algo aterrorizante ou difícil de ser processado pela mente racional [...] Desta forma, o escuro, o confuso, o incerto, tudo aquilo que atua de modo análogo ao terror é considerado fonte do sentimento de sublime. A leitura de

⁸ “O que quer que seja adequado para excitar as idéias de dor e perigo, isto é, tudo o que é de qualquer tipo terrível, ou está familiarizado com assuntos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime ; isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.” (PUNTER; BYRON, tradução minha).

Burke é sensualista, atuando na visão (penumbra, grandiosidade e cores), no tato (aspereza, irregularidade) e na audição (sons muito altos como ruído de trovões, cataratas, artilharia, brado de multidões) como elementos capazes de intimidar, gerar terror e levar ao sublime. Um dos seus pressupostos mais intrigante é a ideia de que podemos extrair prazer de uma situação ameaçadora, contanto que nos coloquemos a uma distância segura do perigo. (SÁ, 2010, p. 53).

Na obra de Shelley podemos observar a teoria de Burke por dois ângulos distintos. Começaremos observando a descrição das sensações e o imaginário do personagem, através da perspectiva do horror quando os lugares são descritos:

“Tinha à frente os penhascos abruptos das vastas montanhas. A parede congelada do glaciário projetava-se sobre mim; alguns pinheiros derrubados salpicavam o entorno; e o silêncio solene daquele grandioso salão de recepções da Natureza imperial era quebrado apenas pelo alvoroço das ondas ou pela queda de algum fragmento grande, pelo estrondo da avalanche distante ou pelo estalo que, montanha a fora, reverberava o acúmulo de gelo, sempre e continuamente rachado e aberto em fendas, como se não passasse de um brinquedo à mercê das leis imutáveis e de seu mecanismo silencioso”. (SHELLEY, 2015, p. 181).

No exemplo anterior temos uma descrição completa do lugar em que o personagem (Frankenstein) estava. Podemos observar que as informações utilizadas para caracterizar o lugar faz com que o personagem se sinta pequeno em relação a vastidão do lugar em que se encontra. Neste momento, seus anseios e angústia dão espaço para o “silêncio solene” e para o “alvoroço” das ondas, então, perdem sua importância quando diante daquele cenário. Entretanto, algumas características do lugar descrito como “penhascos abruptos”, “pinheiros derrubados”, “estrondo da avalanche”, passam a ideia de um lugar sombrio e não um lugar em que o personagem poderia apreciar a vastidão e sentir prazer com ela, mas pode evocar ao mesmo tempo sentimentos de horror e de fascínio, enquanto características do Sublime (*locus horribilis*).

Outra característica gótica que deve ser levada em consideração ao analisar a obra de Shelley, é o fato de que a autora mantém seus personagens principais afastados da civilização, sempre os colocando em locais isolados, descritos com características sobrenaturais. Como podemos observar no caminho em que Frankenstein faz até encontrar-se com sua Criatura no topo do aclave de uma montanha: “ Era quase meio-dia quando alcancei o topo do aclave. Fiquei algum tempo sentado na rocha que vigia o mar de gelo. Uma névoa encobria tanto esse ponto quanto as montanhas em torno”. (SHELLEY, 2015, p. 183).

Nessa seção discuti aspectos do Sublime burkeano e a sua relação com lugares e espaços góticos, salientando o papel da natureza na construção de uma atmosfera de terror.

4.3 Personagens: características físicas e psicológicas

Nesta seção, discutiremos como Shelley descreve seus personagens, levando em consideração características do gótico. Na literatura gótica os personagens são, na maioria das vezes, melodramáticos, transgressores buscam o conhecimento proibido, aquilo que é oculto, e muitas vezes se opõem a Deus. Começaremos analisando Victor Frankenstein, um dos personagens principais da narrativa.

Podemos notar que Shelley não se estendeu muito ao caracterizar fisicamente esse personagem. Não temos uma descrição física de Frankenstein antes do personagem começar o projeto de criação da Criatura. Por outro lado, fica evidente ao longo da narrativa a deterioração de sua saúde física e mental. No começo da narrativa, o Capitão Walton diz que Frankenstein tinha a aparência de um europeu, então, já podemos inferir algumas de suas características. Ele dá mais informações sobre a descrição do personagem quando comenta sobre o estado em que encontrou o viajante:

“Por Deus, Margaret, se tivesses visto o estado do sujeito que só assim convenceu-se a garantir a própria segurança, sua surpresa não teria limites. Seus membros estavam quase congelados e o corpo, terrivelmente mirrado pela fadiga e pelo sofrimento. Jamais vi um homem em condição tão deplorável”. (SHELLEY, 2015, p. 92).

As descrições psicológicas de Frankenstein são mais abrangentes, como podemos observar no trecho a seguir, através de uma fala do Capitão Walton: “é um homem normalmente melancólico e atormentado; por vezes rosna entredentes, como se desgostoso com o peso da extrema tristeza que o oprime”. (SHELLEY, 2015, p. 92). Some-se a essas características, a melancolia e a inquietação, que também fazem parte da literatura gótica. Talvez a autora tenha se demorado mais nas descrições psicológicas do personagem porque não é algo que o leitor possa identificar com poucas informações. Já as características físicas, quando pouco mencionadas, podem ampliar a identificação com dos leitores com o personagem.

Outra característica encontrada em diversas obras góticas, que podemos observar também na obra de Shelley, é a busca por notoriedade de Frankenstein. Ele quer deixar sua marca na história como alguém importante que fez a diferença e por isso incorre na chamada

“falha trágica” ou húbriis. Na citação a seguir, podemos observar sua ambição pela glória, e podemos ver que Frankenstein possuía uma característica de Prometeu: a vontade de salvar a humanidade do sofrimento: “Atirei-me com grande diligência à busca da pedra filosofal e do elixir da vida; este, porém, logo monopolizou minha atenção. A riqueza era objetivo menor, mas quanta glória eu não teria por aquela descoberta, se fosse capaz de banir a doença do organismo humano e tornar o homem invulnerável a tudo que não fosse a morte violenta!”. (SHELLEY, 2015, p. 110).

Além das descrições dos sentimentos, em alguns momentos da narrativa, vemos que forças sobrenaturais também podem ter influência nas decisões tomadas por alguns personagens. Frankenstein, por exemplo, fala sobre o dia em que decidiu trocar seu objeto de estudo, voltando-se ao estudo da Matemática e que essa vontade de mudar poderia ter sido seu anjo da guarda tentando tirá-lo do caminho assombroso que estava prestes a seguir: “Foi um grandioso empenho do espírito do bem; ineficaz, contudo. Poderoso demais, o destino e suas leis imutáveis haviam decretado minha total e terrível destruição”. (SHELLEY, 2015, p. 112). Em outra passagem d, quando Frankenstein está na Universidade, ele fala sobre o espírito da destruição: “O acaso - ou, antes, a influência do mal, o Anjo da Destruição que, desde o momento em que deixei para trás, a passos relutantes, a casa de meu pai, lançou sobre mim sua dominação onipotente.” (SHELLEY, 2015, p. 116).

Agora, veremos como as características físicas e psicológicas da Criatura foram descritas. Ao contrário da descrição física de Victor Frankenstein, Shelley descreve as características físicas de sua Criatura com mais informações. Observaremos a seguir que a autora se dedica a descrever as características que tornam sua Criatura um monstro, fugindo completamente do padrão de beleza. Ao descrever “sua pele amarelada” somos remetidos à ideia de um cadáver, mas o “cabelo escorrido, preto lustroso” e os “dentes brancos perolados” dão à Criatura características humanas, o que pode ser crucial para manter o estranhamento do leitor ao ler suas características físicas, porque dessa forma, fica mais fácil imaginar como seria um cadáver trazido à vida, e a sensação de horror toma conta do leitor.

“Os membros eram proporcionais e os traços que eu escolhera para ele eram belos. Belos! - Meu Deus! Sua pele amarelada mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado. Tais características luxuriantes, porém, apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado, os lábios negros e retos e os olhos aquosos, os quais pareciam quase da mesma cor branco-acinzentada das órbitas em que se encaixavam.” (SHELLEY, 2015, p. 131).

Além da descrição física da Criatura é interessante observar como Shelley descreve psicologicamente seu monstro. Ao longo da narrativa acompanhamos a evolução dos cinco sentidos da Criatura, porque assim como um recém-nascido, ele não tinha conhecimento sobre nada e nem desenvolvido os sentidos fundamentais para poder sobreviver: “É com considerável dificuldade que lembro da era originária de meu ser: todos os acontecimentos daquele período me parecem confusos e indistintos. Uma estranha multiplicidade de sensações me dominava, e eu via, tocava, ouvia e cheirava, tudo simultaneamente; levou, de fato, um bom tempo para que aprendesse a diferenciar as operações de meus vários sentido”. (SHELLEY, 2015, p. 188)

Quando a Criatura conta para Frankenstein sobre o que fez depois de ter sido trazido a vida e de ter fugido do seu laboratório, podemos dizer que deu-se início ao “lamento da Criatura”, já que ela passa boa parte da narrativa lamentando o fato de ter sido abandonado por seu criador. O que coloca em reflexão quem é o verdadeiro monstro na narrativa, em um nível mais referencial, a situação da Criatura pode ser entendida com um abandono paterno. Em um nível mais filosófico e existencial, o abandono pode ser visto como a relação da humanidade com questões que envolvem vida e morte, o sentido da vida e se há um Deus cuidando de nós.

A Criatura tenta encontrar um lugar para refugiar-se, sente empatia e amor pelos habitantes do chalé, em que se escondia, mas seus sentimentos mudam após ser rejeitado mais uma vez, agora, pelos que mais admirava. Em “The Gothic” esta outra perspectiva do verdadeiro monstro é levantada: “The creature’s own narrative suggests that Frankenstein’s main sin is not his act of creation but his failure to take responsibility for what he produces, and it is through the creature’s account that the text most explicitly engages with the problematic question of the monstrous.” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 200)

Podemos observar a falta de responsabilidade de Frankenstein, uma vez que ele pode ser visto como um pai que abandonou seu filho: “Estava frio quando acordei; sentia frio também e um pouco de medo, por assim dizer, instintivamente, por me ver tão abandonado.” A Criatura diz também que era um pobre ser indefeso e miserável que não sabia e nem era capaz de distinguir nada. Neste momento podemos observar que a ideia que foi criada até agora de que o monstro era horrendo, não se aplicava às suas características mentais, o que poderia quebrar um pouco a ideia que o leitor viria a ter dele.

⁹ “A própria narrativa da criatura sugere que o principal pecado de Frankenstein não é seu ato de criação, mas seu fracasso em assumir a responsabilidade pelo que ele produz, e é por meio do relato da criatura que o texto se envolve mais explicitamente com a problemática questão do monstruoso”. (PUNTER; BYRON, tradução minha).

5. Análise da BD

Nesta seção analisaremos como aspectos literários do gótico, baseados em linguagem verbal, foram trabalhados na forma de quadrinhos, na adaptação feita pelo francês Marion Mousse. Aqui, analisaremos como a representação de personagem, estilo narrativo, representação gráfica e sequencial, foram trabalhados pelo quadrinista para que chegasse à literatura francófona.

5.1 Narrador e linguagem

Começaremos a análise da BD verificando também o narrador e a linguagem utilizados nesta adaptação. Assim como acontece no texto fonte, Mousse, seguiu o formato epistolar da narrativa, no qual o Capitão Walton narra os acontecimentos para sua irmã através de cartas. A diferença entre o texto fonte e a BD, é que as cartas não aparecem na íntegra, com data e local, mas apenas em sua narração, como podemos observar no primeiro quadrinho, do Tomo ou Tommee 1. Depois, na página 3 da BD, temos um quadrinho em que mostra o Capitão escrevendo, e assim, entende-se que ele está, de fato, escrevendo uma carta e que a narração direcionada à sua irmã não faz parte de um monólogo interior (Figura 2). Outra característica que nos mostra que não se trata de um pensamento, ou de uma fala, é o formato do requadro utilizado pelo quadrinista, que é um retângulo reto, de modo que, foge das representações utilizadas para representar falas ou pensamentos, como podemos observar a seguir na figura 1:



Figura 1 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p. 3.



Figura 2 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p 4.

Mousse também seguiu o formato de narração de Shelley, na qual temos três narradores diferentes: Capitão Walton, Frankenstein e a Criatura. Além disso, a mesma ordem de narração utilizada na obra de Shelley também foi mantida pelo adaptador. Como dito no início desta seção, a BD começa sendo narrada por Walton, depois segue para a narrativa de Frankenstein e por fim temos a narração da Criatura. O formato não linear da narrativa também se mantém, em alguns momentos temos o Capitão Walton relatando o que está acontecendo no presente, e, em outros momentos temos Frankenstein ou a Criatura contando o que havia acontecido, como podemos observar nos exemplos a seguir:



Figura 3 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.4



Figura 4 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.15.



Figura 5 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 2*. 2008. p.7.



Figura 6 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 2*. 2008. p.15.

Mousse segue a mesma ordem narrativa de Shelley. Depois que Frankenstein é recebido no navio, ele começa a contar sua história ao Capitão. O adaptador também seguiu a mesma sequência descrita na obra de Shelley, onde Frankenstein começa contando sobre sua origem, e sobre sua família. Dessa forma, a “narrativa moldura” utilizada no texto fonte por Shelley também é mantida na adaptação francófona. Por outro lado, na BD, o Capitão Walton não comenta que vai escrever as informações contadas por Frankenstein em um manuscrito

para entregá-lo para sua irmã. Assim, podemos observar que essa característica do enredo gótico não foi inteiramente contemplada por Mousse em sua adaptação.

A partir de agora vamos analisar a escolha lexical utilizada por Mousse em sua adaptação. Podemos observar que assim como Shelley, ao longo da narrativa, Mousse utilizou palavras que fazem parte do campo semântico para aterrorizar o leitor. Mas, além de utilizar os mesmos termos para caracterizar a Criatura como, por exemplo, “demônio”, “Criatura horrorosa”, “infeliz Criatura”, “monstro” em diversos momentos da narrativa, o autor também tem outra ferramenta para suscitar o medo do leitor: a linguagem visual. Enquanto Shelley utilizou apenas palavras para descrever as cenas de sua narrativa, deixando de descrever alguns momentos e características para que a imaginação do leitor faça esta parte, ao transpor o texto fonte para uma nova mídia, que dispõe de recursos visuais, Mousse utiliza cenários escuros, com traços subjetivos, para que o leitor da BD possa ser sugestionado pela atmosfera sobrenatural e de horror. Podemos observar no exemplo a seguir o uso de luz e sombras na cena em que Frankenstein vai ao cemitério para pegar partes de corpos para usá-los em sua criação:



Figura 7 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.43.

Um elemento que foi explorado no livro de Shelley é a descrição de uma possível loucura de Frankenstein. Como vimos anteriormente a loucura é um tema recorrente em romances góticos e esta característica também está na adaptação de Mousse. Podemos observar no exemplo a seguir a cena em que Frankenstein acorda logo após a sua Criatura ter sido trazida à vida. Nesta cena, o personagem confunde a imaginação com a realidade, um

aspecto central na literatura gótica. Neste momento da narrativa, Frankenstein acha que nada daquilo realmente havia acontecido e que tudo fazia parte de um pesadelo:



Figura 8 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.5.

Podemos observar nesta primeira parte da análise da BD que Mousse conseguiu levar à sua adaptação características marcantes do texto fonte no que diz respeito ao formato da narrativa, em particular no que diz respeito a estrutura e linguagem.. A seguir, continuaremos a analisar outros pontos importantes que devem ser considerados ao analisarmos a adaptação e seu gênero literário.

5.2 Lugar e espaço

A partir de agora analisaremos como Mousse retratou os lugares e espaços em sua adaptação. Sabemos que estes dois pontos são importantes para a literatura gótica, porque é por meio desse elemento que o autor consegue criar uma atmosfera de mistério, aflição e introduzir o sobrenatural na narrativa a fim de engajar o leitor em sua narrativa de horror. Na adaptação de Mousse, podemos observar que os lugares e espaços foram retratados visualmente com traços finos e cores escuras. Assim, temos um contraste entre formas finas e cores escuras que trazem uma atmosfera sombria à narrativa. Outro ponto que devemos prestar atenção é a representação da natureza feita pelo adaptador na BD. Podemos observar cenários que são representados de uma maneira com que fica clara o seu tamanho, e com o jogo de cores escuras se sobrepondo às cores claras, algumas partes ficam ocultas, sendo esta,

uma boa maneira de representar o gótico visualmente, como podemos observar nos quadrinhos a seguir:



Figura 9 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p. 4.

Assim como acontece no texto fonte, Mousse representa os personagens principais da narrativa afastados da civilização, em locais isolados. Na BD podemos observar diversos quadrinhos em que o adaptador mostra o local em que o navio do Capitão Walton está, dando ênfase para a paisagem erma e Sublime, como podemos observar no exemplo a seguir. Esta característica é comum em narrativas góticas, às vezes, os personagens ficam isolados da civilização em castelos, como acontece em *Drácula*, por exemplo. Na obra de Shelley e também na adaptação de Mousse, os autores optam por cenários na natureza, que são ainda mais afastados da vida cotidiana e de suas atividades ordinárias.



Figura 10 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.14.

Outra característica que chama bastante atenção na adaptação de Mousse são as paletas de cores que ele utilizou para representar certos lugares e espaços. Por exemplo, quando Frankenstein conta sobre sua infância todos os quadrinhos têm um fundo alaranjado, que pode remeter ao outono, já que podemos observar as folhas laranjas das árvores. O tom alaranjado e às vezes avermelhado se mantém no mesmo flashback, e podem ser entendidos como um divisor da narrativa em diferentes tempos e espaços.:



Figura 11 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.21.

Os tons escuros são muito utilizados por Mousse, principalmente, ao representar graficamente alguns quadrinhos que possuem uma linguagem que suscita uma atmosfera de mistério, com elementos sobrenaturais. Neste caso podemos observar que o jogo de luz e sombras e a utilização das cores e os traços escolhidos pelo adaptador são modos de completar o que foi dito com o uso da linguagem verbal. O uso de cores escuras também é feito em cenas em que a melancolia e tristeza de Frankenstein são abordados, como podemos observar no exemplo a seguir:



Figura 12 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.27.

A paleta de cores escuras também é utilizada como um recurso para manter o suspense em algumas cenas em que nem tudo é mostrado. Dessa forma, o quadrinista dá espaço a imaginação do leitor para criar o que está acontecendo. Podemos observar esta ferramenta do adaptador no exemplo a seguir, que é o que acontece nos últimos quadrinhos do volume 1 da BD. Como os personagens são colocados em quadros escuros, não é possível ver a figura da Criatura, assim, o suspense é mantido por alguns quadrinhos, quando ao final, conseguimos ver a silhueta do monstro junto ao seu criador:



Figura 13 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.48.

A teoria do Sublime, de Edmund Burke, também pode ser utilizada ao analisarmos a BD de Mousse. Assim como vimos no parágrafo anterior Mousse também tem algumas

ferramentas para assegurar o desconhecido e a obscuridade em sua adaptação, incitando o medo no leitor. Na BD também podemos observar a teoria de Burke pelo ângulo do prazer e do deslumbramento diante do grandioso (*awe*), quando um personagem observa a vastidão do mundo à sua volta, como podemos observar no exemplo a seguir:



Figura 14 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 3*. 2008. p.14.

Nesta seção destaca-se que Mousse também conseguiu levar às características da literatura gótica à sua adaptação ao manter a linguagem utilizada por Shelley no texto fonte, mas principalmente, por ter utilizado os recursos gráficos para conseguir deixar ainda mais evidente a atmosfera sombria que se espera encontrar nas literaturas góticas, ao representar os lugares e espaços com tons escuros e a contraposição de cores que evidenciam algo que está oculto.

5.3 Personagens: características físicas e psicológicas

Nesta seção, observaremos como Mousse representou visualmente e descreveu os personagens do texto fonte em sua adaptação. Assim como acontece em *Frankenstein*, Mousse manteve algumas características dos personagens que fazem parte do gótico. No exemplo a seguir poderemos observar uma cena na qual Victor Frankenstein está obcecado por desvendar os segredos da vida:



Figura 15 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p. 40.

Ao contrário do que acontece no texto fonte, no qual a autora não deu muitas informações sobre as características físicas de Frankenstein, na adaptação de Mousse podemos ver a representação física completa do personagem, porque era necessário representar o personagem visualmente. Além disso, o autor também manteve as descrições da deterioração de sua saúde física e mental do personagem ao longo da narrativa como podemos ver no exemplo a seguir:



Figura 16 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 3*. 2008. p.45.

Na adaptação de Mousse às características psicológicas de Frankenstein também foram mantidas. Sua melancolia e tristeza são retratadas em diversas cenas, como podemos observar no exemplo a seguir:



Figura 17 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 1*. 2007. p.10.

Assim como acontece no texto fonte, Mousse também descreve o processo de aprendizagem da Criatura, primeiramente, apenas mostrando seus primeiros dias de vidas sem o recurso de balões de falas ou de narração, e depois, quando ele aprende a falar, o autor passa a utilizar essas ferramentas também:



Figura 18 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 2*. 2008. p.15.

Assim como acontece no texto fonte, a Criatura conta para Frankenstein sobre o que fez depois de ter sido trazido à vida e de ter fugido do seu laboratório, podemos dizer que deu-se início ao lamento da Criatura, como podemos ver a seguir:



Figura 19 - MOUSSE, Marion. *Frankenstein de Mary Shelley Volume 3*. 2008. p.10.

As características físicas utilizadas por Mousse para descrever visualmente o monstro se contrapõem um pouco às descrições feitas por Shelley no texto fonte. Na adaptação de Mousse, a Criatura não tem a pele amarelada, mas sim esverdeada com algumas nuances de cinza claro, se aproximando mais do imaginário popular que se tem do monstro, o qual foi em grande parte criado pelo cinema. Os olhos do monstro também são retratados de uma maneira mais humanizada, fugindo da descrição de Shelley de que este teria um olho opaco, amarelo. No entanto, outras características físicas foram mantidas como o cabelo preto escorrido e os dentes perolados.

6. Conclusão

Após a realização comparativa entre texto fonte e a representação gráfica, sequencial de *Frankenstein*, entende-se que as características de um gênero literário, como neste caso, o gótico, são passíveis de transposição para outras mídias. Para isso, é necessário que o adaptador tenha bagagem cultural e conhecimento do texto fonte para encontrar a melhor solução de adaptação. Dessa forma, é possível levar uma nova visão de uma obra, em outra mídia à outra cultura, como neste caso, a obra de Shelley foi adaptada por Mousse aos leitores franceses.

Além disso, também fica evidente a sobrevida e disseminação de elementos típicos dos romances góticos, nos quais encontramos características ímpares, que não são encontrados em

outros gêneros literários. Adiante, destaca-se também a importância deste gênero no âmbito social, tanto no nível da psicologia individual quanto da coletiva. Como podemos ver na citação a seguir do livro *The Gothic*: “Perhaps the Gothic is an entirely serious attempt to get to grips with difficulties in social organization, or in the organization of the psyche; perhaps it is a rather down-market or debased form of tragedy, akin to melodrama; perhaps it is an escapist form, in which the reader is encouraged to avoid rather than to confront fear and anxiety¹⁰.” (PUNTER; BYRON, 2004, p. XIX).

Ao adaptar a obra de Shelley para outra mídia, visando outra cultura e mantendo suas principais características, Mousse contribuiu para a perpetuidade de um clássico literário publicado há 202 anos. Com esta adaptação, se faz evidente as diversas possibilidades de uma obra já adaptada para diversas mídias e culturas e que, por isso, continua sendo tão atual.

¹⁰ “Talvez o gótico seja uma tentativa inteiramente séria de lidar com as dificuldades de organização social ou da psique; talvez seja uma forma de tragédia bastante degradada ou degradada, semelhante ao melodrama; talvez seja uma forma escapista, em que o leitor é encorajado a evitar, em vez de enfrentar o medo ea ansiedade”. (PUNTER; BYRON, tradução minha).

APÊNDICE A- ENTREVISTA COM MARION MOUSSE

ZOLDAN: Pourriez-vous décrire votre cheminement de carrière? Comment es-tu arrivé à la bande dessinée ?

MOUSSE: J'ai fait des études de sciences (bac physique et math) puis histoire de l'art à l'université jusqu'à mon DEA. C'est là que j'ai vraiment découvert la bande dessinée : dans les années 90 apparaissent, via des petites maisons indépendantes d'édition (l'association, Cornélius, atrabile etc...), une nouvelle conception de la bd où le scénario était aussi important, si ce n'est plus, que le dessin. j'ai trouvé ça passionnant.

ZOLDAN: Quels sont vos auteurs de bandes dessinées préférés ?

MOUSSE: J'en ai beaucoup :) mais j'aime le dessin plutôt ligne claire comme Mignola, Sempé Toppi, Munoz ou des artistes fascinants comme Ruppert et Mulot. Mais le plus grand pour moi reste Breccia.

ZOLDAN: Quelle a été votre inspiration pour l'adaptation de *Frankenstein* ?

MOUSSE: Les adaptations de Dracula et des Poe de Breccia justement.

ZOLDAN: Comment s'est déroulé le projet d'adaptation de *Frankenstein*? Ce projet vous a-t-il été proposé? Ou est-ce vous qui l'avez proposé à Publisher ?

MOUSSE: On m'a proposé de faire une adaptation d'un roman dans une collection vouée à ça: j'ai choisi d'abord *Melmoth* de Maturin mais c'est un trop gros livre et pas très connu au final (vision de la maison d'édition), aussi j'ai choisi *Frankenstein* : je venais de le lire (j'avais déjà 25 ans) et malgré toutes les adaptations, notamment cinéma, je me suis aperçu que je n'avais pas la même perception de l'oeuvre de Shelley que beaucoup d'adaptations très centrés sur la créature quand moi j'avais été bouleversé par le personnage de Frankenstein. visuellement la créature est tellement forte (et sa présence impressionne encore plus quand on est adolescent, ce qui est l'âge en général où on lit ce livre) qu'elle finit toujours par occulter son créateur, alors que moi je voulais aborder le livre par le créateur moins que par la créature. alors je me suis dit que ça valait peut être le coup de se lancer dans une énième adaptation de ce livre. :)

ZOLDAN: Pouvez-vous décrire comment s'est déroulé le processus d'adaptation du travail ?

MOUSSE: J'ai lu le livre une fois et je l'ai refermé : l'écueil de l'adaptation c'est de faire une adaptation littérale du texte, ce qui ne peut pas marcher car il s'agit de passer d'un langage à un autre (littérature et danse dessinée) et chaque langage a ses spécificités . Certaines idées tombent à plat dès lors qu'on les transforme en un autre langage, il faut donc trouver des équivalents dans le nouveau langage, voire inventer de nouvelles scènes pour faire passer l'idée, en supprimer d'autres etc. bref il faut être infidèle tout en essayant de garder l'esprit originel de l'oeuvre. donner une lecture personnelle de ce que VOUS avez compris du livre, et pour ça la meilleure solution est d'oublier le livre et de ne vous baser que sur votre mémoire, ce qui vous évite d'être littéral et de rester au plus proche de vos émotions et ressentis d'origine. c'est comme ça que j'ai composé directement une histoire burlesque et c'est pour ça qu'il n'y a pas (en dehors des premières pages et des lettres de R.Walton) de reprise de texte du roman dans la BD. j'ai créé tous les dialogues en essayant d'avoir le ton et le vocabulaire de l'époque. au final des parties importantes de l'oeuvre ne se trouvent pas dans la bd (comme la traversée de la Mongolie par ex, à l'époque c'était épatant pour les lecteurs, mais aujourd'hui ça ne nous parle plus trop et surtout c'est un passage assez long qui casse un peu le rythme de l'histoire), d'autres sont étirées etc ... je l'ai écrit selon mes souvenirs

ZOLDAN: Comment décririez-vous l'utilisation des couleurs et des traits dans les bandes dessinées ?

MOUSSE: chacune de mes bd sont différentes dans leur facture, traitement graphique : pour moi la forme doit toujours être assujettie au fond (le scénario, qui est le plus important). De là je choisis toujours un traitement graphique en rapport avec l'esprit et l'ambiance, le genre de ce qui est écrit. pour Frankenstein je voulais un cerné gras et noir, quelque chose de lourd et de sombre, fantastique dans les couleurs, très denses, voire saturées.

ZOLDAN: Quelle différence pensez-vous être la plus pertinente entre le livre et la bande dessinée ?

MOUSSE: il n'y a pas de différence pour moi dans le sens où je pensais être au plus prêt de la vision de Shelley : montrer les affres et les atermoiements du personnage principal : le baron Frankenstein avec Dieu et la société.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. New York: Oxford University Press, 1990.
- BRITTO, Paulo. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- PASCAL, Robert. **Bande dessinée et numérique**. Paris: CNRS Éditions 2016.
- MORNET, Thierry. **Comics: Les indispensables de la BD américaine**. Huginn & Muninn. Italie, 2012.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: M. Books, 2004.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein: ou o Prometeu moderno**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- MOUSSE, Marion. **Frankenstein Tome 1**. França: Delcourt, 2007.
- MOUSSE, Marion. **Frankenstein Tome 2**. França: Delcourt, 2008.
- MOUSSE, Marion. **Frankenstein Tome 3**. França: Delcourt, 2008.
- SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani**. Salvador: EdUFBA, 2010.
- Marion Mousse. Éditions Delcourt, França, 2015. Disponível em: <https://www.editions-delcourt.fr/auteur/mousse-marion.html>. Acesso em: 10/11/2020.
- GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. 1ª ed. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 154 p.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10/11/2020.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothick**. London: Blackwell Publishing, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.