



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

HELLEN CRISTINA SPECHT PAULI

Das páginas às imagens: figurações da alteridade monstruosa nas traduções intersemióticas de Whale (1931) e Branagh (1994) a partir da obra Frankenstein, de Mary Shelley

Florianópolis

2026

Hellen Cristina Specht Pauli

Das páginas às imagens: figurações da alteridade monstruosa nas traduções intersemióticas de Whale (1931) e Branagh (1994) a partir da obra Frankenstein, de Mary Shelley

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da tradução.

Orientador: Prof. Dr. André Cechinel

Florianópolis

2026

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Pauli, Hellen Cristina Specht

Das páginas às imagens: : figurações da alteridade monstruosa nas traduções intersemióticas de Whale (1931) e Branagh (1994) a partir da obra Frankenstein, de Mary Shelley / Hellen Cristina Specht Pauli ; orientador, André Cechinel, 2026.

156 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da tradução. 3. Tradução intersemiótica. 4. Alteridade. 5. Frankenstein. I. Cechinel, André . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Hellen Cristina Specht Pauli

Das páginas às imagens: figurações da alteridade monstruosa nas traduções intersemióticas de Whale (1931) e Branagh (1994) a partir da obra Frankenstein, de Mary Shelley

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 16 de dezembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. André Cechinel, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

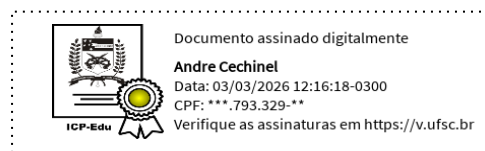
Prof. Cristiano de Sales, Dr.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Diogo Berns, Dr.
Pesquisador Independente

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. André Cechinel, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2026.

AGRADECIMENTOS

Após essa trajetória de pesquisa e estudo, venho expressar meus sinceros agradecimentos a todos que estiveram ao meu lado, apoiando-me, ouvindo-me e contribuindo para que este trabalho se tornasse possível.

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, pela vida, pela saúde concedida ao longo de todo o percurso e pelo discernimento necessário para produzir um trabalho que, de alguma forma, possa contribuir para o fortalecimento e a compreensão das relações humanas.

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pela oportunidade de realizar esta pesquisa, e a toda a sua equipe, secretaria, biblioteca e demais setores pelo atendimento sempre respeitoso e atencioso, buscando responder com presteza às minhas dúvidas e necessidades.

Ao Professor Dr. André Cechinel, exímio pesquisador, que me acolheu com generosidade, respeito e atenção constantes. Sua escuta sensível e suas orientações precisas foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho. A minha gratidão é profunda e permanente.

Ao meu esposo, Eduardo Pauli, o qual desde o início foi o meu maior incentivador, com paciência e amor, permaneceu ao meu lado, sendo meu principal ouvinte durante as longas leituras, reflexões e incertezas que acompanharam este percurso.

A Emmanuel Levinas, cuja obra serviu de base teórica e de inspiração constante para o desenvolvimento desta pesquisa. Sua reflexão sobre o rosto do outro, sobre a responsabilidade e a ética do encontro, iluminou não apenas as páginas deste trabalho, mas também meu modo de compreender o mundo e os que estão a minha volta.

À minha família e amigos, pelo apoio, carinho e compreensão em todos os momentos, o meu mais profundo agradecimento.

Se o estudo ao qual você se dedica apresenta uma tendência a enfraquecer suas afeições e destruir seu gosto por aqueles prazeres simples, aos quais nada se pode misturar, então esse estudo com certeza é ilegítimo, ou seja, não é adequado à mente humana.

(Victor Frankenstein, 1818, p. 79)

RESUMO

O presente estudo aborda o romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, sob a perspectiva da tradução intersemiótica, analisando as adaptações cinematográficas de James Whale (1931) e Kenneth Branagh (1994). Embora produzidos em períodos distintos, ambos os filmes oferecem uma oportunidade para explorar como a monstruosidade foi representada em diferentes contextos históricos e culturais. A tradução intersemiótica, com seu caráter de recuperação e renovação, permite um novo olhar sobre o “monstro”, tradicionalmente visto como uma figura malévola. Ao utilizar o conceito de alteridade, proposto por Emmanuel Lévinas (1980), o objetivo central deste trabalho é propor uma análise sobre o monstro como sendo o “outro”, o oposto do Eu, muitas vezes marginalizado e desprezado, mas que, sob a perspectiva da alteridade, pode ser compreendido da maneira como deve ou deveria ser concebida a “outridade” em sua concepção radical. A partir disto, será possível observar e analisar a alteridade nesses dois filmes, que são produções importantes quando falamos em tradução intersemiótica da obra *Frankenstein*.

Palavras-chave: Frankenstein; tradução intersemiótica; alteridade.

ABSTRACT

This study examines Mary Shelley's novel *Frankenstein* (1818) from the perspective of intersemiotic translation, analyzing the film adaptations by James Whale (1931) and Kenneth Branagh (1994). Although produced in distinct historical contexts, both films provide an opportunity to explore how monstrosity has been represented across different cultural and historical settings. Intersemiotic translation, with its focus on recovery and renewal, offers a new perspective on the 'monster,' traditionally viewed as a malevolent figure. By applying the concept of alterity, as proposed by Emmanuel Lévinas, this analysis reflects on the monster as the 'other,' the opposite of the self, often marginalized and despised. However, through the lens of alterity, the monster can be understood as it should or ought to be the other in its essence, freely assuming its identity. From this standpoint, it becomes possible to observe and analyze alterity in these two films, which are significant productions when discussing the intersemiotic translation of *Frankenstein*.

Keywords: Frankenstein; intersemiotic translation; alterity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena da série <i>Parasyte: The Prey</i> , que faz referência à obra <i>O Médico e o Monstro</i>	46
Figura 2 – Cena de <i>Parasyte: The Prey</i> em que Izumi lembra Su-in que possuiu algo monstruoso dentro dela, nomeando-o de Mr. Hyde	47
Figura 3 – Cena do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> em que Alan é morto por Cesare, utilizando o recurso de sombras.....	51
Figura 4 – Capa do filme: <i>The Jazz Singer</i> , dirigido por Alan Crosland e lançado em 1927. Considerado por alguns pesquisadores, como sendo o primeiro filme sonoro.	54
Figura 5 – Cena do filme <i>O Segredo de Mary Reilly</i> , dirigido por Stephen Frears e lançado em 1996.....	59
Figura 6 – Primeira aparição da criatura com vida.	106
Figura 7 – Frankenstein busca dominar a Criatura.	107
Figura 8 – Contemplação da luz natural pela criatura.	108
Figura 9 – A criatura é contida e amarrada por Frankenstein e Waldman.	109
Figura 10 – A criatura é amarrada e mantida em cativeiro.....	110
Figura 11 – Momento em que Waldman é morto pela Criatura.....	114
Figura 12 – A criatura brinca com uma menina perto de um lago.	115
Figura 13 – A criatura é consumida pelo incêndio.....	116
Figura 14 – Realização de um experimento com eletricidade.	118
Figura 15 – Frankenstein faz uma promessa no túmulo de sua mãe.....	119
Figura 16 – Frankenstein e Henry visitam o laboratório do Professor Waldman.....	121
Figura 17 – Nascimento da Criatura.....	123
Figura 18 – A criatura sai pelas ruas de Ingolstadt.	124
Figura 19 – Uma multidão persegue a criatura com o intuito de matá-la.	125
Figura 20 – A criatura se refugia em meio aos porcos.	127
Figura 21 – De Lacey e a Criatura conversam pela primeira vez.....	129
Figura 22 – Felix expulsa a Criatura da casa.	132
Figura 23 – O reencontro de Victor com a Criatura no mar de gelo.	133
Figura 24 – Victor e a Criatura conversam pela primeira vez.....	134
Figura 25 – Victor reanima o corpo de Elizabeth Lavenza.	137

Figura 26 – Elizabeth Lavenza incendeia o próprio corpo.....	138
Figura 27 – A Criatura lamenta a morte de Victor.	140
Figura 28 – A Criatura no momento fúnebre de Victor.	140
Figura 29 – A Criatura decide morrer ao lado de Victor	141

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE O GÓTICO NA LITERATURA E NO CINEMA.....	17
2.1	O GÓTICO NA LITERATURA	17
2.2	O GÓTICO NO CINEMA: DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO AO ADVENTO DO SOM.	42
3	DAS NATUREZAS MONSTRUOSAS: REPRESENTAÇÕES DA FIGURA DO MONSTRO	60
4	SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	74
4.1	MARY SHELLEY E O ROMANCE FRANKENSTEIN	88
5	OLHARES SOBRE AS TRADUÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE FRANKENSTEIN.....	99
6	CONCLUSÃO.....	146
	REFERÊNCIAS	150

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, ocorreu durante a faculdade de Letras, realizada na universidade da região de Joinville (Univille), na disciplina de Literatura em Língua Inglesa. Antes disso, eu já tinha ouvido falar da história, mas minha referência era a imagem popular do monstro: uma criatura de aparência grotesca, com parafusos no pescoço. Como muitas pessoas, também acreditava que Frankenstein era o nome da criatura, quando, na verdade, trata-se do sobrenome de seu criador, Victor Frankenstein. Essa confusão, amplamente difundida, reflete o impacto da obra na cultura popular e como a produção cinematográfica de James Whale em 1931 imortalizou a imagem da criatura retratada pelo ator Boris Karloff.

Foi durante uma exibição fílmica em sala de aula que conheci uma versão de *Frankenstein* que até então me era desconhecida. Lembro-me como se fosse hoje do comentário da professora, que destacou ter escolhido aquele filme por ser uma das adaptações mais “fiéis” à obra literária; tratava-se da versão dirigida por Kenneth Branagh (1994), na qual a criatura foi interpretada por Robert De Niro. Aquele filme teve um impacto profundo em mim, despertando o desejo de ler o romance e perceber o quão viva era aquela história. A partir desse momento, meu interesse pelos clássicos góticos cresceu, levando-me a explorar como essas obras influenciaram inúmeras produções cinematográficas e serviram de inspiração para diversas outras narrativas. *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado pela primeira vez em 1818, é uma daquelas narrativas que despertam tanto medo quanto curiosidade. Ao longo dos anos, a obra foi adaptada diversas vezes para o cinema e serviu de inspiração para muitos autores, tanto na literatura quanto no cinema. A influência de *Frankenstein* também se manifesta de outras formas, especialmente no campo da medicina, onde médicos envolvidos em práticas questionáveis ou experimentos controversos são frequentemente comparados ao cientista Victor Frankenstein, como pode ser visto no documentário *Cirurgião do mal* (2023), dirigido por Bem Steele, em que uma referência é feita ao doutor Paolo Macchiarini como sendo um Frankenstein.

A literatura gótica, de forma geral, é muitas vezes vista por grande parte das pessoas como sendo apenas histórias de terror, mas seu impacto vai muito além do medo e do suspense. Embora o tom sombrio seja uma característica marcante do

gênero, grande parte dessas obras aborda questões profundas sobre a condição humana, a cultura e a sociedade em geral. Por meio delas, é possível realizar diversas reflexões e estudos sobre os mais variados temas, tornando o gênero uma rica fonte de análise literária e filosófica.

Em 2023, tive a oportunidade de ingressar no programa de pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o objetivo de pesquisar o universo da tradução, já tendo em mente uma ideia de tradução intersemiótica. Inicialmente, meu conhecimento sobre a tradução intersemiótica era bastante vago; porém, durante as aulas e leituras indicadas, percebi que não se tratava apenas da mudança de um signo para outro, mas sim de um campo de estudo mais amplo, envolvendo diversos conceitos que ainda me eram desconhecidos. Após a leitura de alguns autores como Plaza (2013), Hutcheon (2013), entre outros, pude realmente entender o quão abrangente a tradução intersemiótica pode ser.

Sendo assim, meu foco de estudo nesta pesquisa é o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), e sua adaptação em duas produções cinematográficas de grande relevância: a versão norte-americana de James Whale, de 1931, e a adaptação britânica de Kenneth Branagh, de 1994. Meu objetivo central neste trabalho é analisar como a criatura do romance *Frankenstein* foi traduzida e transposta para o cinema, com foco nas adaptações de James Whale (1931) e Kenneth Branagh (1994). Escolhi esses filmes justamente porque, além de sua relevância para o romance *Frankenstein*, cada um foi produzido em períodos distintos, com uma diferença de mais de 50 anos, o que oferece uma oportunidade de análise temporal, permitindo observar como o conceito de monstruosidade foi desenvolvido em cada adaptação.

Para isso, a análise dos filmes será conduzida pelo viés do conceito de alteridade, especialmente à luz da filosofia de Emmanuel Lévinas, que desenvolve essa ideia de forma profundamente filosófica. Para Lévinas (1980), a relação de alteridade se estabelece com o que é completamente diferente de mim, com o “estrangeiro”. Nas palavras do autor, “o absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A colectividade em que eu digo ‘tu’ ou ‘nós’ não é um plural de ‘eu’. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum” (1980, p. 23). Esse argumento será central para minha análise, pois ele permite refletir sobre como a criatura de *Frankenstein*, enquanto o “outro” ou “estranho”, é percebida dentro da sociedade e

como essa percepção é retratada nas adaptações cinematográficas escolhidas.

Utilizarei como base para minha análise o pensamento de Lévinas, com o qual buscarei compreender a monstrosidade como o “outro”, o que é totalmente diferente de mim. Para o autor, “ver” o outro está frequentemente vinculado ao desejo, ao anseio pelo outro, no entanto, esse desejo não se configura da mesma maneira quando tratamos da alteridade, pois ela surge de algo que está além de mim, além dos meus próprios desejos. Por isso, o autor recorre ao conceito de desejo metafísico, um desejo que se orienta para algo inteiramente oposto, para o absolutamente outro, ou seja, um desejo que nas próprias palavras do autor nunca poderemos satisfazer (1980, p. 22). Esta pesquisa está estruturada em quatro capítulos, sendo que no segundo, busquei apresentar uma visão geral do gênero gótico, tanto na literatura quanto no cinema. Entre os autores de destaque, cito o professor David Punter, renomado especialista em cultura gótica, cujos livros foram fundamentais para a minha imersão na literatura gótica. Além disso, o professor da UERN Emílio Soares Ribeiro lançou em 2021 um livro que explora o universo gótico, tanto literário quanto cinematográfico, tornando-se uma das poucas publicações brasileiras recentes sobre o tema. Também recorro ao professor da UFSC Daniel Serravalle de Sá, pesquisador da área, cuja vasta produção acadêmica inclui análises dos romances clássicos e de suas releituras contemporâneas. Também busquei explorar o universo do expressionismo alemão, uma vertente crucial quando se fala em cinema gótico. As produções fílmicas realizadas na Alemanha no início do século XX são fundamentais, pois trabalham com elementos góticos e foram responsáveis por “criar” a imagem cinematográfica do gótico como a conhecemos hoje. Isso inclui aspectos como maquiagem, roupas, sombras, expressões faciais e outros elementos que contribuem para a estética deste gênero, além de um estudo do contexto social da Alemanha da época, apresentado por Kracauer (1988) em seu fascinante livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*.

No terceiro capítulo da minha pesquisa, explorarei o conceito de “monstro” e “monstrosidade”, analisando seus múltiplos significados e perspectivas. Afinal, a ideia de monstro pode ter um forte cunho cultural, surgir da imaginação humana ou até mesmo manifestar-se no próprio homem, que, em determinadas circunstâncias, pode assumir uma natureza monstruosa e tornar-se o agente do mal. Essa discussão é bastante ampla, pois, como aponta Júlio Jeha (2007, p. 21), até mesmo uma

mudança ontológica — ou seja, uma transformação na forma como percebemos algo — pode representar uma transgressão, e transgressões, por sua vez, podem dar origem a monstros. Neste capítulo, também explorei a natureza dos monstros, com base no livro *Da Natureza dos Monstros*, de Luiz Nazario (1983). O autor classifica e especifica pelo menos cinco formas monstruosas, cada uma analisada individualmente. As categorias estabelecidas por Nazario evidenciam, mais uma vez, o caráter dinâmico dos monstros, que podem se manifestar de diversas formas — desde uma simples ameba até uma criatura grande e grotesca. Esse dinamismo reflete a multiplicidade das criaturas monstruosas, muitas delas encontradas na literatura, variando de acordo com a visão de cada autor. Afinal, cada escritor “criou” o seu próprio monstro, como pode ser observado desde *O Castelo de Otranto* até as entidades mais excêntricas presentes nas obras de Lovecraft. Apesar das inúmeras manifestações monstruosas, Nazario (1982, p. 12) afirma que “todo monstro é, materialmente, uma máscara [...]”. Isso sugere que, de alguma forma, toda criatura monstruosa carrega um simbolismo e busca traduzir uma leitura de mundo.

Mais adiante, no capítulo quatro, aprofundarei a discussão sobre a tradução intersemiótica, partindo das teorias de Charles Sanders Peirce até chegar em Julio Plaza, um autor fundamental para a compreensão desse conceito. Plaza analisa criticamente o papel da tradução, destacando que ela pode tanto recuperar o passado como uma simples lembrança quanto “reatualizá-la” no presente e vice-versa, através da tradução carregada de sua própria historicidade” (Plaza, 2013, p. 05). A visão de Plaza sobre a tradução, especialmente a intersemiótica — que envolve a transposição de um sistema de signos para outro —, possibilita a releitura de um objeto de estudo. Para Plaza (2013, p. 08), a tradução se torna uma forma de recuperar o passado, com um olhar que abrange a dimensão passado-presente-futuro. Outra autora relevante para a construção deste capítulo é Linda Hutcheon, acadêmica canadense e autora de diversos livros, muitos dos quais tratam do conceito de adaptação. Para Hutcheon (2013, p. 45), o processo de adaptação deve ser visto longe da ideia de inferioridade ou da noção de fidelidade à obra original. Ela argumenta que a adaptação envolve fatores econômicos e socioculturais, destacando 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”.

No último capítulo, dedicarei minha análise às adaptações cinematográficas de

Frankenstein, com a versão de James Whale (*Frankenstein*, 1931) e, em seguida, explorando a produção de Kenneth Branagh (*Frankenstein de Mary Shelley*, 1994). O objetivo central será investigar a construção do monstro em ambas as traduções/adaptações a partir da obra literária original a fim de compreender o processo de alteridade da criatura nas produções fílmicas, sob a ótica de Emmanuel Lévinas. O conceito de alteridade, sempre pertinente, parte da premissa de que todos os seres humanos são diferentes e muitos compartilham visões de mundo distintas. Olhar para a criatura de *Frankenstein* é, em última instância, olhar para a alteridade, pois o outro — o diferente de mim — frequentemente provoca choque e repulsa. Dessa forma, a análise se concentrará nesse processo tradutório por meio da alteridade, buscando entender as implicações dessa relação no contexto das adaptações cinematográficas. Ao longo da minha pesquisa, diversos autores foram citados para sustentar os capítulos já mencionados. Durante esse processo, deparei-me com conceitos até então desconhecidos para mim, o que ampliou minha compreensão sobre a tradução, permitindo-me analisá-la sob uma perspectiva renovada, graças aos autores que, por meio de seus trabalhos, abrem novos horizontes.

2 APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE O GÓTICO NA LITERATURA E NO CINEMA

2.1 O GÓTICO NA LITERATURA

O termo gótico originalmente faz referência aos Godos, grupo de povos germânicos conhecidos por invadirem alguns territórios na Europa, entre eles o Império Romano em 410 a.C. Os godos estabeleceram reinos em países como França, Itália e Espanha; contudo, com a falta de um legado literário e artístico desses povos, os Godos entraram na história como sendo invasores e destruidores (Punter; Byron, 2004, p. 03). Mais tarde, já na Idade Média, o termo gótico deixou de ser uma referência ao grupo étnico dos Godos, passando a representar tudo que era oposto ao clássico (Ribeiro E, 2021, p. 25). Para Punter; Byron (2004, p. 07), o clássico representava a ordem, o belo, a pureza, enquanto o gótico era a manifestação do exagero, de algo mais selvagem, um mundo que tendia constantemente a ultrapassar as fronteiras culturais.

A partir do século XVIII, as influências consideradas góticas foram ganhando espaço e inspirando a arquitetura, literatura entre outras formas artísticas. Essa mudança do conceito de gótico, associado agora mais aos valores culturais, não se tem uma data ou momento específico, contudo, seu alcance foi imenso em todas as manifestações artísticas, principalmente no que diz respeito àquele momento histórico, visto que o mundo estava inclinando-se mais para a filosofia da razão. Como o gótico passa a representar o diferente, ou seja, o que “aconteceu foi que o “medieval”, o primitivo, o selvagem, passou a ser investido de valor positivo em si e para si, sendo visto como uma representação de virtudes e qualidades de que o mundo “moderno” precisava”¹ (Punter; Byron, 2004, p. 08,). É importante enfatizar que foi a Grã-Bretanha que de fato abraçou o termo gótico no que diz respeito a sua formação nacionalista e política, ao reconhecer o passado desses povos, os godos, que estiveram presentes no território no século V, constituindo uma espécie de herança nacional (Punter; Byron, 2004, p. 04).

¹ for what happened was that the ‘medieval’, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself and came to be seen as representing virtues and qualities that the ‘modern’ world needed.

Ainda para os autores, alguns historiadores como Tácito (98 d.C.), por exemplo, escreveu que os povos germânicos, sempre associadas aos godos, eram povos corajosos e virtuosos, conhecidos também pelo seu sistema de governo, que tinha como crença os princípios de justiça e liberdade, sendo eles inclusive os inventores do sistema de júri. Além disso, Montesquieu (1689-1755), em sua obra *Spirit of the Laws*, recorre à Tácito ao citar que o que os Ingleses entendiam como poder político derivava dos alemães, fazendo referência aos povos “primitivos”. (2004, p.4). Sendo assim, os Godos passam a exercer um papel importante na construção da sociedade britânica, especialmente no campo da política e cultura (Punter; Byron, 2004, p. 05). O passado gótico começou, portanto, a ser visto de forma diferente, e muitos escritores passam a recuperar a importância desse “passado esquecido” como forma de dar vida à cultura. Segundo Punter; Byron (2004, p. 08):

[...]vários escritores, partindo deste ponto, começaram a defender a importância dessas qualidades góticas e a reivindicar, especificamente, que os frutos do primitivismo e da barbárie possuíam um vigor, um senso de grandeza que era extremamente necessário na cultura inglesa. Além disso, esses escritores começaram a argumentar que havia áreas inteiras da história cultural inglesa que haviam sido ignoradas em reconstruções convencionais do passado, e que a maneira de dar vida à cultura era restabelecendo relações com essa história esquecida, "gótica" (tradução nossa).²

Sendo assim, as *Cartas sobre Cavalaria e Romance (Letters on Chivalry and Romance)*, do Bispo Hurd, em meados de 1760, constituem um dos textos mais importantes ao fazer referência aos antepassados e às tradições folclóricas, com o intuito de enaltecer o passado e o gótico:

As artes dos nossos antepassados e as tradições folclóricas nas quais se basearam, diz Hurd, podem ter sido mal formadas e podem, na verdade, não ter se conformado com regras que desde então passamos a considerar como constitutivas do sucesso estético e da propriedade; mas talvez esta mesma grosseria e selvageria possam ser interpretadas como uma fonte de poder – um poder que Spenser, Shakespeare e Milton viram e que talvez não

² various writers, starting from this point, began to make out a case for the importance of these Gothic qualities and to claim, specifically, that the fruits of primitivism and barbarism possessed a vigour, a sense of grandeur that was sorely needed in English culture. Furthermore, these writers began to argue that there were whole areas of English cultural history which had been ignored in conventional reconstructions of the past, and that the way to breathe life into the culture was by re-establishing relations with this forgotten, 'Gothic' history

seremos capazes de recuperar a menos que o valorizemos e o vejamos mais claramente³ (Punter; Byron, 2004, p. 08 - 09).

É importante salientar que o termo gótico fazia referência também à arquitetura medieval, especialmente entre os séculos XII ao XVI. O castelo gótico Strawberry Hill, de Horace Walpole, construído em 1749, faz referência ao conceito da arquitetura gótica. Vale ressaltar que Walpole é também o autor de *The Castle of Otranto* (*O castelo de Otranto*), considerado por muitos a primeira obra literária gótica (Ribeiro, 2021, p. 27).

Antes de falar propriamente sobre as obras que abriram o universo gótico, é importante voltar à sociedade do século XVIII, especialmente à Inglaterra, considerando que a sua produção literária gótica teve o seu ápice entre os anos 1760 a 1820. De acordo com Punter (2013, p. 21), com a ascensão da classe média e o crescimento dos centros urbanos, houve também um crescimento de leitores, e o ponto chave, sem dúvida, é o surgimento de gráficas, ampliando significativamente a venda de romances. Em 1740, com o aumento de bibliotecas, o hábito da leitura também foi se intensificando na Inglaterra.

A importância das bibliotecas circulantes é dupla: primeiro, o preço deixou de ser uma barreira para leitura variada pelas classes médias como antes; e em segundo lugar, os livros agora poderiam se infiltrar, até certo ponto, nessas classes da sociedade que eram alfabetizados, mas que nunca poderiam ter sonhado comprando seus próprios livros, principalmente dos empregados domésticos⁴ (Punter, 2013, p. 21).

Sabe-se também que naquele momento histórico, a Europa Ocidental estava vivendo diversas transformações sociais, as ideias iluministas entravam em cena, principalmente com as obras de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) e Immanuel Kant (1724-1804). O apreço pelo pensamento científico e racional foi uma forma de distanciar-se do divino e das concepções religiosas, colocando o homem como o centro do conhecimento (Punter, 2013, p. 24). O autor ainda nos diz que a filosofia

³ The arts of our forefathers and the folk traditions on which they drew, Hurd is saying, may have been ill formed and may indeed not have conformed to rules which we have since come to regard as constitutive of aesthetic success and propriety; but perhaps this very rudeness and wildness can be construed as itself a source of power – a power that Spenser, Shakespeare and Milton saw and which we may not be able to reclaim unless we come to value it and see it more clearly.

⁴ The importance of the circulating libraries is twofold: first, price thereby ceased to be as much of a barrier to varied reading by the middle classes as it had been; and second, books could now percolate through to some extent to those classes of society who were literate but who could never have dreamed of buying books of their own, principally the domestic servants.

iluminista nunca teve um relacionamento fácil com o romance como gênero literário, já que ela se apoia em uma visão muito consistente do homem, o que dificulta uma leitura abrangente da natureza humana e de todas as suas contradições.

É igualmente importante compreender que as ideias iluministas não se distribuíram da mesma forma em países como França, Inglaterra e Estados Unidos. O que podemos perceber, segundo a historiadora Himmelfarb (2011, p. 17), são princípios compartilhados como liberdade, igualdade, justiça, ciência, razão, entre outros. Ainda para a autora (2013, p. 24), o iluminismo na Inglaterra não pretendia fazer revolução na política e religião, ao contrário do que ocorreu na França; contudo, todas as áreas da sociedade passaram pelo olhar da razão na Europa ocidental. Podemos dizer que o gótico se desenvolve dentro deste contexto racional como uma maneira de contestar e recuperar a parte subjetiva do ser humano, já que os desejos e as paixões não podem ser explicados por meios racionais, e a literatura do século XVIII mostrou sua inquietação sobre o assunto. De acordo com Serravalle de Sá *et al.* (2023, p. 06),

Podemos pensar o gótico como uma reação literária às ansiedades sociais que culminaram com o início da Idade Contemporânea: o medo das revoluções violentas, a desconfiança com o liberalismo econômico, as dúvidas sobre o racionalismo iluminista, temores aos quais a ficção gótica responde com uma tematização do sobrenatural e um retorno ao mundo medieval — pelo menos no início.

Desta forma, pode-se afirmar que o gótico é uma forte expressão frente aos modelos racionais de ser e enxergar o mundo, sendo a literatura uma forma de explorar esses desejos e paixões humanas, de modo a comprometer ou desafiar o modelo racionalista, cartesiano. Isso não significa que o gótico era contra os ideais iluministas, mas sim que apostava em outros meios para se chegar a eles (Serravalle de Sá *et al.* 2023, p. 07). David Punter (2013, p. 24) também argumenta nesse sentido:

Considerar as paixões e as emoções como meras faculdades subjetivas a serem colocadas sob a influência de uma razão totalmente dominante, como fizeram os pensadores do Iluminismo, tornará essas faculdades ainda mais incompreensíveis e, de certa forma, a ficção do século XVIII mostra um crescente conhecimento deste problema (tradução nossa).⁵

⁵ To consider the passions and the emotions as mere subject faculties to be brought under the sway of an all-dominant reason, as the Enlightenment thinkers did, will render those faculties all the more incomprehensible, and in some ways eighteenth-century fiction shows an increasing awareness of this problem.

Desta forma, ao buscar lidar com todas essas mudanças na maneira de enxergar o homem e o próprio mundo, além de todas essas transformações sociais, a literatura gótica mobiliza esse cenário ao utilizar-se muitas vezes de temas como a morte, cemitérios, castelos mal-assombrados e demais representações que causam medo e terror. O próprio *Castelo de Otranto*, de Walpole, considerado o pioneiro na literatura gótica, lida com essa presença, como os “corredores úmidos, catacumbas ocultas, insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco” (Lovecraft apud Ribeiro E, 2021, p. 27). Além dessas características marcantes, a figura do vilão, da heroína e do herói também são cultivadas.

A rigor, Horace Walpole, em sua obra *The Castle of Otranto* (1764), desenvolveu uma narrativa que abriu inúmeros caminhos para as produções posteriores em relação aos elementos góticos. Seu romance inaugural contém diversos traços de cunho misterioso, alguns sobrenaturais e outros não, sinalizando a riqueza do gênero ao confrontar os limites da própria realidade. Para exemplificar as marcas góticas mencionadas anteriormente, descreverei o romance de Walpole brevemente para trazer à tona algumas considerações a seu respeito. O Castelo de Otranto é governado pelo príncipe Manfredo, o qual é casado com a princesa Hipólita e tem dois filhos, Conrado e Matilda. O filho é descrito como um rapaz doente, sem muita disposição, mas que é muito amado por Manfredo, diferentemente de Matilda, que não possui nenhuma afeição de seu pai. No início da obra nota-se a preocupação de Manfredo em casar seu filho com Isabella, filha do Marquês de Vicenza, o mais rápido possível. Contudo, no dia do casamento, Conrado é morto de forma misteriosa por um elmo gigante que cai sobre ele, esmagando o seu corpo. A partir de então, o sobrenatural assume o primeiro plano da narrativa, pois, afinal de contas, como esse elmo pôde cair sobre Conrado? Além disso, a pressa de casar o filho com Isabella tem a ver com uma profecia que aflige Manfredo, ao considerá-lo um príncipe ilegítimo.

Diversos acontecimentos vão desenrolando-se durante a narrativa e elementos do real e irreal aparecem constantemente, como acontece no momento em que Isabella foge de Manfredo, o qual quer casar-se com ela para gerar herdeiros ao trono. Neste momento de medo e pânico, a jovem Isabella grita e corre da presença

de Manfredo, o qual, ao tentar agarrá-la, presencia um acontecimento sobrenatural, como pode ser verificado no trecho abaixo:

Naquele instante o retrato do avô de Manfredo, pendurado sobre o banco no qual há pouco os dois haviam se sentado, deu um profundo suspiro e moveu o peito. Isabela, que estava de costas para o quadro, não viu movimento algum, nem percebeu de onde o som partira, mas estancou e disse: — Ei! Que som foi esse, meu senhor? — e no mesmo instante correu para a porta (Nestarez, 2022, p. 10).⁶

A fuga de Isabella também é caracterizada por diversos momentos de medo e manifestações sombrias. Com o intuito de chegar à Igreja de São Nicolau para proteger-se de Manfredo, a moça terá que atravessar uma parte subterrânea do castelo, a qual é descrita da seguinte forma:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; mas ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados a perseguirem-na (Nestarez, 2022, p. 11).⁷

Como é possível perceber nos trechos mencionados, a obra combina elementos sombrios que transitam entre a realidade e a imaginação. Em vez de provocar um medo intenso e aterrorizante, ela constrói um mistério envolvente, explorando com maestria os aspectos góticos desta "primeira fase". Em uma de suas considerações a respeito da obra de Walpole, os autores Punter e Byron (2004, p. 179) argumentam que:

As preocupações temáticas de Walpole também tiveram uma grande influência na ficção gótica posterior, em particular seu foco em questões de sucessão e herança. Forças sobrenaturais surgem aqui principalmente para efetuar a restauração de Otranto ao seu legítimo dono, e embora a trama

⁶ At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh, and heaved its breast. Isabella, whose back was turned to the picture, saw not the motion, nor knew whence the sound came, but started, and said - "Hark, my Lord! What sound was that?" and at the same time made towards the door.

⁷ The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her.

envolva inúmeras complicações, ela, no entanto, avança rapidamente em direção a essa resolução (tradução nossa).⁸

Ainda ao tratar dos principais romances góticos, temos algumas outras obras pioneiras de destaque, entre as quais os romances *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian*, ambos da escritora Ann Radcliffe (1764-1823), além da obra *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Todas essas produções, lançadas no final do século XVIII, são consideradas por alguns estudiosos como obras que inauguram o gênero literário gótico. Tratando-se desses autores, nota-se uma preocupação, se assim pode-se dizer, de recuperar os valores antigos medievais, e apesar de, em suas obras, Radcliffe e Lewis apresentarem certas diferenças estilísticas, ambos abordavam a nova visão social gerada pelos pensadores iluministas, sendo interessante notar que esses questionamentos levantados em diversos autores góticos posteriormente serão tratados de formas distintas de romance para romance.

Entre as diferenças encontradas em Lewis e Radcliffe, Punter (2010, p. 58) destaca a influência dos trabalhos germânicos na produção do primeiro, o que explica suas descrições consideradas mais violentas e de cunho sexual, ausentes dos trabalhos de Radcliffe. Ambos, contudo, buscavam retratar o contexto de suas épocas, especialmente no que diz respeito à “era da racionalidade”. Para Botting (2005, p. 02. tradução nossa), “estas ansiedades variam de acordo com as diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica, e descoberta científica”. Ao falar um pouco mais precisamente dos trabalhos de Radcliffe, verifica-se uma influência de Edmund Burke, especialmente de sua obra conhecida *Uma investigação Filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*, publicada em 1757. Radcliffe utiliza-se das ideias de Burke para descrever o sublime por meio do terror, uma vez que, para Burke (1993, p.48):

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a

⁸ Walpole's thematic concerns also had a great influence on later Gothic fiction, in particular his focus on issues of succession and inheritance. Supernatural forces emerge here primarily in order to effect the restoration of Otranto to its rightful owner, and although the plot involves numerous complications, it nevertheless moves swiftly towards this resolution.

mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer.

No entanto, como Serravalle de Sá (2010, p. 53) nos diz, “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”. Isso explica de certa forma os modelos utilizados por Radcliffe e Lewis: se, por um lado, Radcliffe utiliza-se da estética e sublime burkeano para resgatar os valores morais e virtuosos, Lewis, por outro, não os considera como auxiliares nos valores morais (Santos, 2020, p. 243). Serravalle de Sá (2010, p. 72) também observa que Radcliffe “evitava descrições explícitas do horror e narrações que pudessem provocar indignação pública, ao contrário do que fez Matthew Lewis em *The Monk* (1796)”. Para que as ideias citadas anteriormente a respeito dos trabalhos de Radcliffe e Lewis sejam observadas de forma mais evidente, comentarei brevemente as obras *The Mysteries of Udolpho* e *The Monk*.

A protagonista Emily, em *The Mysteries of Udolpho*, sofre com a perda da mãe e do pai, e fica à mercê dos cuidados da Madame Cheron, uma tia que é fria e não demonstra muito cuidado e feição. Ao longo da narrativa, Emily apaixona-se por Valancourt, um homem generoso que se torna o verdadeiro amor de Emily; contudo, devido à situação financeira nada favorável da tia, Cheron casa-se com Montoni, um italiano um tanto controverso que acaba afastando Emily de seu amor. A partir de então, a vida de Emily é cercada de mistérios que se passam no castelo de Udolpho. Será neste castelo em que Emily irá sofrer por causa de Montoni, ao demonstrar um terror que se manifesta de maneira um tanto tênue, entre o real e o sobrenatural, o que muitos pesquisadores chamam de um *explained supernatural* muito bem construído por Radcliffe (Ribeiro E, 2021, p. 29). As manifestações góticas do romance se dão, por exemplo, em momentos em que Emily passa a ouvir vozes, músicas estranhas, sons de passos e outros elementos anormais, como verifica-se em um episódio em que Emily está caminhando dentro do castelo de Udolfo, triste e um tanto assustada com as histórias dos antigos donos do local. Emily segue em direção a corredores obscuros com o intuito de explorar as câmaras e examinar um quadro da falecida senhora do castelo, como observa-se na seguinte passagem:

Emily caminhou com passos hesitantes e, depois de parar por um momento diante da porta antes de abri-la, entrou rapidamente no quarto e foi até o

quadro, que parecia estar em uma moldura muito grande, pendurado em uma parte escura do cômodo. Ela parou de novo e, com a mão trêmula, levantou o véu; mas o deixou cair imediatamente — ao perceber que o que estava escondido ali não era um quadro. Antes que conseguisse sair do quarto, ela desmaiou e caiu no chão (Radcliffe, 2001, p. 236, tradução nossa).⁹

Ao tratar desse *sobrenatural explicado*, Serravalle de Sá (2010, p. 77) aponta o seguinte:

Tecnicamente, experimenta-se a fronteira da fantasia de maneira cuidadosamente controlada. Nesses romances, o sobrenatural é absorvido e transformado, pela glosa da razão, para ser classificado, logo em seguida, como uma distorção temporária da lógica, permanecendo no texto como uma experiência anômala ou um momento gótico.

Durante a narrativa, pode-se observar também longas e detalhadas descrições feitas por Radcliffe, como, por exemplo, o castelo em que M. St. Aubert morava com sua esposa e filhos, além da biblioteca, as montanhas e outros espaços em que ele gostava de passar tempo com a família, como é observado por exemplo no seguinte trecho:

A sombra mais escura do crepúsculo não o afastava de seu plátano favorito. Ele gostava da hora tranquila em que os últimos tons de luz desaparecem, quando as estrelas, uma a uma, tremem através do ar e se refletem no espelho escuro das águas — uma hora que, mais do que qualquer outra, inspira uma ternura pensativa e muitas vezes eleva a mente à contemplação sublime. Quando a lua espalhava seus raios suaves entre as folhas, ele ainda permanecia ali, e seu jantar simples de creme e frutas muitas vezes era servido sob a árvore. Então, no silêncio da noite, surgia o canto do rouxinol, suave e melancólico (Radcliffe, 2001, p. 08, tradução nossa).¹⁰

Referente aos elementos góticos já mencionadas, podem-se observar também, em uma das descrições do castelo de Montoni em Udolfo, características pertinentes principalmente em relação à natureza, como no exemplo a seguir:

⁹ Emily passed on with faltering steps, and having paused a moment at the - door, before she attempted to open it, she then hastily entered the chamber, and went towards the picture, which appeared to be enclosed in a frame of uncommon size, that hung in a dark part of the room. She paused again, and then, with a timid hand, lifted the veil; but instantly let it fall — perceiving that what it had concealed was no picture, and, before she could leave the chamber, she dropped senseless on the floor.

¹⁰ The deepest shade of twilight did not send him from his favourite plane-tree. He loved the soothing hour, when the last tints of light die away; when the stars, one by one, tremble through ether, and are reflected on the dark mirror of the waters; that hour, which, of all others, inspires the mind with pensive tenderness, and often elevates it to sublime contemplation. When the moon shed her soft rays among the foliage, he still lingered, and his pastoral supper of cream and fruits was often spread beneath it. Then, on the stillness of night, came the song of the nightingale, breathing sweetness, and awakening melancholy.

Quando Madame Montoni se recolheu ao seu aposento, Emily tentou se distrair observando o castelo. Através de uma porta dobrável, ela passou do grande salão para as muralhas, que se estendiam ao longo da beira do precipício, contornando três lados do edifício; o quarto lado era protegido pelos altos muros dos pátios internos e pelo portão por onde ela havia entrado na noite anterior. A imponência das largas muralhas e a paisagem mutável que elas revelavam despertaram sua profunda admiração, pois a extensão dos terraços permitia que os elementos da paisagem fossem vistos de tantos ângulos diferentes que pareciam formar novas vistas. Frequentemente ela parava para observar a grandiosidade gótica de Udolpho — sua imponência irregular, suas torres altas e ameias, suas janelas arqueadas e as finas torres de vigia, posicionadas nos cantos das torres principais. Depois, apoiava-se no muro do terraço e, arrepiada, media com os olhos a altura do precipício abaixo, até que os cumes escuros das florestas interrompiam sua visão. Para onde quer que olhasse, surgiam picos de montanhas, florestas de pinheiros e vales estreitos que se abriam entre os Apeninos e desapareciam da vista em regiões inacessíveis (Radcliffe, 2001, p. 232-233, tradução nossa).¹¹

Como é possível perceber, Radcliffe faz uso de uma linguagem bastante refinada, ao utilizar opções pouco convencionais, mais costumeiramente presentes nos romances góticos. Eis o que Botting (1996, p. 43. tradução nossa) afirma ao dizer que “a preocupação de Udolpho com os perigos de exagerar na sensibilidade e na imaginação envolve o exagero de incidentes aterrorizantes para esgotar a sensibilidade e exaurir a curiosidade supersticiosa”¹². Isso significa que a autora faz com que os leitores criem expectativas amedrontadoras, que no final não passam de meras especulações. Desta forma, apesar dos eventos “sobrenaturais” vivenciados por Emily, a realidade nunca deixou de existir, ela sempre esteve lá, assumindo muitas vezes uma forma não convencional. Ao investigarmos temas afins encontrados em Radcliffe, podemos observar aspectos relativos à fragilidade, medo, solidão, moralidade, entre outros.

¹¹ When Madame Montoni retired to her dressing-room, Emily endeavoured to amuse herself by a view of the castle. Through a folding door, she passed from the great hall to the ramparts, which extended along the brow of the precipice, round three sides of the edifice; the fourth was guarded by the high walls of the courts, and by the gateway, through which she had passed, on the preceding evening. The grandeur of the broad ramparts, and the changing scenery they overlooked, excited her high admiration; for the extent of the terraces allowed the features of the country to be seen in such various points of view, that they appeared to form new landscapes. She often paused to examine the gothic magnificence of Udolpho, its proud irregularity, its lofty towers and battlements, its high-arched casements, and its slender watchtowers, perched upon the corners of turrets. Then she would lean on the wall of the terrace, and, shuddering, measure with her eye the precipice below, till the dark summits of the woods arrested it. Wherever she turned, appeared mountain-tops, forests of pine and narrow glens, opening among the Apennines and retiring from the sight into inaccessible regions.

¹² Udolpho's concern with the dangers of overindulging sensibility and imagination involves the exaggeration of terrifying incidents in order to jade sensibility and exhaust superstitious curiosity.

Em *The Mysteries of Udolpho*, por exemplo, a heroína Emily St. Aubert é aprisionada e ameaçada por Montoni, um frio, arrogante e cruel indivíduo que assume outra identidade para conquistar a tia de Emily, de modo que possa controlar suas propriedades e riquezas. No caso da literatura de Radcliffe, o poder está normalmente associado à exploração de desejos e tabus sexuais (Ribeiro E, 2021, p. 30).

Deve-se observar também a maneira como Radcliffe narra diversos elementos, mais precisamente a natureza, que é descrita de forma muito contemplativa. Isso se dá em virtude do fato de que a natureza passou a ser vista, a partir da metade do século XVIII, como uma força a ser temida, assumindo uma forma mais sombria e poderosa, quase como um elemento divino, o que contrariava o entendimento iluminista da realidade, que sempre buscou a racionalização desses fenômenos. Observa-se alguns desses exemplos de contemplação e elevação da natureza, durante a descrição do lugar em que Emily e sua família moravam, no castelo de Gasconha, na França. As primeiras páginas do romance já assinalam o evidente detalhamento utilizado pela autora em suas descrições.

De suas janelas viam-se as paisagens pastorais de Guienne e Gasconha, estendendo-se ao longo do rio, alegres com bosques luxuriantes e vinhas, e plantações de oliveiras. Ao sul, a visão era cercada pelos majestosos Pireneus, cujos topos, velados por nuvens ou exibindo formas imponentes, apareciam e desapareciam, à medida que os vapores parciais se moviam, sendo às vezes áridos e brilhando através da coloração azul do ar, e às vezes sombrios, cobertos por florestas de pinheiros escuros que desciam até sua base. Esses precipícios tremendos contrastavam com o verde suave dos pastos e bosques que se espalhavam por suas encostas; entre cujos rebanhos, gados e simples chalés, o olhar, após escalar os penhascos acima, se deleitava em repousar (Radcliffe, 2001, p. 05, tradução nossa).¹³

Ainda para Serravalle de Sá (2010, p. 78), as descrições da natureza realizadas por Ann Radcliffe são um exemplo de maior sofisticação no romance gótico inglês, devido a sua qualidade e complexidade, além do papel que a natureza exerce, como uma forma de demonstrar a personalidade e emoção dos personagens, analogias empregadas para tocar o mais íntimo do ser humano. Nas últimas décadas,

¹³ From its windows were seen the pastoral landscapes of Guienne and Gascony, stretching along the river, gay with luxuriant woods and vines, and plantations of olives. To the south, the view was bounded by the majestic Pyrenées, whose summits, veiled in clouds, or exhibiting awful forms, seen, and lost again, as the partial vapours rolled along, were sometimes barren, and gleamed through the blue tinge of air, and sometimes frowned with forests of gloomy pine, that swept downward to their base. These tremendous precipices were contrasted by the soft green of the pastures and woods that hung upon their skirts; among whose flocks, and herds, and simple cottages, the eye, after having scaled the cliffs above, delighted to repose.

com o surgimento de estudos góticos contemporâneos, as obras de Radcliffe têm sido estudadas e analisadas dentro de uma perspectiva mais feminista, ao abordar mais precisamente temas que envolvem dominação masculina, sexualidade e demais assuntos pertinentes a esta área.

Diferentemente de Radcliffe, Lewis demonstrou em seus romances, especialmente em *The Monk*, algo mais violento e grotesco. Pode-se verificar de forma bastante intensa a “presença de elementos como demônios, torturas e encantamentos em cenários funestos subterrâneos, como uma cripta existente embaixo do cemitério de um convento” (Ribeiro, 2021, p. 30). Para Punter; Byron (2004, p.195), Lewis, diferentemente de Radcliffe, assume os elementos sobrenaturais de forma mais enfática, ao supor, inclusive, que a personagem Matilda, em *The Monk*, era o próprio demônio, apesar desta interpretação não ser sustentada no próprio romance. Acontece que Matthew Lewis foi influenciado por modelos góticos alemães, além de Shakespeare e Milton, o que justifica, de certa forma, suas descrições violentas e de tonalidade sexual.

A obra *The Monk* concentra-se na vida do frade Ambrósio, conhecido por ser um homem santo, pregador eloquente que enche a igreja dos capuchinhos nas quintas-feiras, e da personagem Antonia, uma moça tímida e dona de uma beleza encantadora. Antonia vive com sua tia Leonella, e as duas chegaram a Madri recentemente. Logo de início, Antonia e Leonella estão na igreja dos capuchinhos procurando um assento, quando conhecem Dom Lorenzo, um cavalheiro que lhes cedeu um lugar para sentar. Lorenzo fica imediatamente deslumbrado por Antonia, e durante alguns minutos os três dialogam e se conhecem um pouco mais. Durante a narrativa, muitos outros personagens aparecem e participam de diversos acontecimentos.

Para elucidar mais precisamente a maneira como Lewis expõe e descreve alguns eventos, gostaria de destacar um trecho em que se pode observar o modo como o autor compõe certos fatos, o que o diferencia de Radcliffe, como já dito anteriormente. Após conhecer Antonia, Dom Lorenzo analisa a possibilidade de casar-se com ela; em certo momento em que o jovem está sonhando com o matrimônio, a cena é descrita a partir dos adornos na igreja, do vestido de Antonia e das pessoas que lá estavam. Contudo, quando Antonia olha para Lorenzo, seu noivo, e vai em sua direção, algo terrível acontece, conforme no trecho a seguir:

A moça se apressou para jogar-se em seus braços, mas, antes que ele tivesse tempo para recebê-la, um desconhecido se interpôs entre os dois. Tinha uma forma gigantesca, a pele escura e os olhos ferozes e terríveis. Sua boca soprava labaredas de fogo e na sua testa estava escrito: “Orgulho! Luxúria! Crueldade!”. Antonia soltou um grito. O monstro tomou-a em seus braços e, saltando com ela sobre o altar, passou a torturá-la com suas carícias odiosas (Fontes, p. 28, 2021).¹⁴

Conforme o fragmento acima, pode-se verificar a forma como a linguagem é utilizada, de maneira mais intensa, além da descrição da suposta criatura que ataca Antonia durante o sonho de Lorenzo. Outros eventos também são relatados, como o estrondo de um trovão, os gritos dos frades, o altar se afundando, nuvens de fogo, as luzes que se apagam e o próprio monstro mergulhando em um abismo. Para Punter; Byron (2004, p. 195), apesar de Lewis utilizar métodos considerados grosseiros, *The Monk* promove uma autoconsciência reflexiva mais profunda em comparação à obra de Radcliffe *The Mysteries of Udolpho*, por exemplo.

Apesar de Radcliffe e Lewis apresentarem narrativas e técnicas diferentes, e darem origem a tentativas de classificar suas obras no campo do sobrenatural explicado e não explicado, a ideia central não está na questão do sobrenatural em si, mas sim em utilizar elementos do universo gótico como metáforas para abordar temas relativos à solidão, sociedade, imaginação e toda as complexidades que permeiam a vida humana (Punter, 2013, p. 64). O que se pode dizer é que “seus romances têm, portanto, em comum uma investigação sobre certos traços sociopsicológicos reconhecíveis e oferecem sugestões simbólicas, às vezes conscientes e às vezes aparentemente inconscientes, sobre suas causas e consequências” (Punter, 2013, p. 65)¹⁵.

Ainda sobre os romances góticos escritos aproximadamente entre os anos 1790 a 1820, autores como Godwin, Blake, Byron e Shelley integram essa geração, sendo importante ressaltar que as influências para as suas produções literárias são muito amplas. Tal como Punter (2013, p. 87) também afirma, o gênero em questão

¹⁴ No original: She said, and hastened to throw herself into his arms; But before He had time to receive her, an Unknown rushed between them. His form was gigantic; His complexion was swarthy, His eyes fierce and terrible; his Mouth breathed out volumes of fire; and on his forehead was written in legible characters—‘Pride! Lust! Inhumanity!’ Antonia shrieked. The Monster clasped her in his arms, and springing with her upon the Altar, tortured her with his odious caresses.

¹⁵ Their novels thus have in common an investigation into certain recognisable sociopsychological traits, and offer symbolic suggestions, sometimes conscious and sometimes apparently unconscious, about their causes and consequences.

não possui uma única forma literária, mas vale-se de uma imensa variedade cultural, desde Shakespeare a 'Ossian', do medievalismo ao nacionalismo celta. O importante a ser dito sobre esses autores e outros que também fizeram parte daquele contexto é que suas formas e estilos góticos são bastante variados. Segundo Serravalle de Sá (2019, p. 17), apesar das interpretações heterogêneas desses romances, pode-se compreender que seus discursos são uma forma de retratar as crises intelectuais daquele momento histórico: “o dilema entre um passado monárquico, tradicional e glorioso (mas ao mesmo tempo opressivo e violento) e um futuro democrático, liberal e progressista (mas também desumano e incerto) é central para entender essa produção ficcional oitocentista”. Punter (2013, p. 88) também comenta que houve algumas formas de imitação de outros autores, ou seja, uma busca por modelos, a exemplo de Blake, que se utilizou de Spenser e outros como uma forma de “recuperação” de escritores que apresentavam características do gênero gótico ao tratarem de temáticas como cemitérios e vocabulário mórbido. Por outro lado, Percy Shelley, um nome muito importante na produção do gótico, publicou em 1819 uma coleção de poemas chamado *Rosalind and Helen*, que trata de duas mulheres com histórias bem diferentes no amor. Uma delas busca seguir os padrões convencionais da sociedade e a outra não. Nesta coleção, Shelley aborda assuntos como casamento, religião e política, utilizando-se dos moldes da escola gótica. Em um de seus poemas, ele diz:

Este lugar silencioso, de antiga tradição, Tinha sido povoado pelos espectros dos mortos. Pois as raízes dos cabelos dos falantes se enrijeciam de frio, E rígidas ficavam, enquanto, com lábios trêmulos, ele contava Que uma forma infernal, à meia-noite, conduzia O fantasma de um jovem de cabelos grisalhos, E sentava-se no assento ao seu lado, Até que uma criança nua surgiu vagando, Quando então o demônio se transformou em uma bela dama (Works, II, 11) (apud Punter, 2013, p. 88, tradução nossa).¹⁶

É importante destacar que Percy Shelley incorporou elementos góticos em sua obra para refletir sua visão de mundo, especialmente ao enfatizar seus ideais políticos. Não por acaso, ele encontrou nas influências germânicas um meio de expressar suas convicções, abordando temas como justiça social. Isso fica evidente

¹⁶ This silent spot tradition old Had peopled with the spectral dead. For the roots of the speaker's hair felt cold And stiff, as with tremulous lips he told That a hellish shape at midnight led The ghost of a youth with hoary hair, And sate on the seat beside him there, Till a naked child came wandering by, When the fiend would change to a lady fair! (Works, II, 11) (apud Punter, 2013, p. 88).

em obras como *Queen Mab* (1813), *The Cenci* e *The Revolt of Islam* (1817), que representam de forma marcante o argumento de que “o fora-da-lei torna-se justificável quando é visto como respondendo a uma sociedade injustificável.” (Punter, 2013, p. 93)¹⁷. Sendo assim, é possível notar mais uma vez de forma claro o posicionamento político de Shelley em sua produção literária. Mais à frente, Mary Shelley, filha de William Godwin e da escritora Mary Wollstonecraft, em sua famosa obra *Frankenstein*, é objeto de estudo central desta pesquisa, também irá tratar de temas que levam um confronto profundo ao leitor, como a moralidade e a política, sendo essa narrativa uma fonte de inspiração até os dias atuais.

No que diz respeito à obra *Frankenstein* em particular, nota-se um forte discurso sobre o início da modernização, que pretendia transformar não apenas a sociedade, mas também o ser humano, sem muito refletir sobre os riscos e as consequências monstruosas que esta busca desenfreada poderia gerar (Ribeiro J, 2018, p. 136). Ainda para o autor, Mary Shelly “interpela-nos sobre a condição humana, nomeadamente acerca dos limites do conhecimento humano, a relação entre o homem e a natureza, a ambição desmesurada, entre outras questões” (2018, p. 137). É como se ela buscasse com essa ficção provocar perguntas e reflexões em seus leitores a respeito da ciência e tecnologia, instigando questionamentos do tipo: existe um limite para a ciência/tecnologia? Existe uma moral que as transpassam? Ainda em *Frankenstein*, por exemplo, vemos a representação da figura do monstro como uma ameaça aos avanços científicos e perigos do conhecimento, visto que estamos falando de um momento em que a Inglaterra estava vivendo o apogeu da Revolução Industrial.

A transformação radical da vida de milhões de pessoas, agora sob o poder de máquinas, é uma das molas propulsoras para compreender o romance de Shelley, cuja criatura nasceu não de forma natural, mas artificialmente, sem dúvida representando “uma ruptura da ordem do mundo natural em uma época do progresso científico e tecnológico” (Ribeiro E, 2021, p. 36). Para Botting (1996, p. 102), a cultura moderna, com o seu progresso e racionalidade, trouxe um novo olhar de sublimidade nas formas sociais, e esses excessos provocaram terrores e desumanidades. É importante também destacar que existem muitas outras releituras da obra, de

¹⁷ the outlaw becomes justifiable when he is seen to be responding to an unjustifiable society.

natureza política, psicanalítica, marxista, feminista, científica, educativa, entre outras (Ribeiro J, 2018, p. 73).

Outro aspecto de relevância na “primeira geração” de romances góticos é a ausência da figura de um monstro, o outro monstruoso, que se tornará posteriormente uma imagem central nas narrativas góticas, especialmente após a publicação de *Frankenstein* ou o Moderno Prometeu, publicado pela primeira vez em 1818. Por esta razão, a obra de Mary Shelley “se destaca como elemento importante responsável pelo redimensionamento da ficção gótica” (Ribeiro E, 2021, p. 31). O elemento “monstro” caracteriza-se por sua figuração “anormal”, que foge da ordem “natural”, não apenas como um aspecto da subjetividade humana – tal como os escritores predecessores o fizeram –, mas também a partir de uma corporeidade específica: experiências científicas, seres alienígenas e até zumbis são temas bastante difundidos no gótico contemporâneo.

Além das formas físicas que os monstros passam a ganhar a partir de romances como *Frankenstein* (1818), *O médico e o monstro* (1886) e *Drácula* (1897), por exemplo, a figura de algo que remete ao monstruoso sempre esteve presente em diversos períodos da história da humanidade. Para Ribeiro (2021, p. 35),

O monstro consiste em um efeito de tensões, de ansiedades. Assim, interpretar o monstro e suas manifestações enquanto um aspecto político, cultural e/ou social é se voltar para análises e inquietações acerca da própria construção do monstro e de como os efeitos que ele causa, tanto no universo ficcional quanto no plano da realidade palpável, produz significados. O monstro se desloca no tempo e espaço, sua diferença e outridade são flutuantes. É uma figura cujas representações são chave para o entendimento e reflexão acerca do momento histórico, político e social em que se insere.

Já no final do século XIX, obras como *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (*O médico e o monstro*), de Stevenson, publicada em 1886, mostram a dualidade que compõe o embate entre “bem” e “mal” como constitutiva da natureza humana. Essa dupla personalidade encontrada nos personagens Henry Jekyll e Edward Hyde constitui uma maneira de evidenciar o conflito existente dentro do próprio ser humano, e a apresentação do lado monstruoso, incorporado na figura de Hyde, “se materializa em sua aparência insólita (palidez, feiura, e deformidade em seu rosto) e em suas ações, que culminam em assassinatos e com a sua própria morte” (Ribeiro E, 2021, p. 40). Outro monstro famoso da literatura gótica, sem dúvida, é *Drácula*, o vampiro mais conhecido da história de terror. Nesta narrativa, Stoker criou uma ampla

possibilidade de interpretação e questionamentos. Existem várias abordagens a respeito da obra, contudo, gostaria de apresentar, aqui, a visão de Punter; Byron (2004, p. 230-231) quando afirmam que

Como a maior parte do gótico vitoriano (q.v.), *Drácula* de Stoker insiste na modernidade de seu cenário. A seção de abertura, enquanto Jonathan detalha sua viagem pela Transilvânia, pode retornar a um mundo feudal povoado por camponeses medrosos e supersticiosos, mas o texto logo deixa esta terra estranha e se localiza firmemente na Inglaterra. Há uma ênfase particular em Londres, o núcleo urbano do mundo moderno, um mundo que teria sido eminentemente familiar ao leitor contemporâneo.¹⁸

A coleção “Mitos da pós-modernidade”, publicou em 2019, um amplo estudo da obra de Stoker que aborda a vida do autor e suas possíveis razões para a criação do romance. Como mencionado anteriormente, *Drácula*, assim como muitos outros romances, foi interpretado de diversas maneiras ao longo do tempo. No entanto, ao analisar a obra em sua origem e levando em conta a vida de seu autor, Bram Stoker, percebe-se que a figura do vampiro Drácula personifica aspectos que a sociedade vitoriana desprezava¹⁹ (Marigny, 2019, p. 25). É importante destacar que, mesmo antes de Stoker, a Transilvânia já era associada a lendas de vampiros, como em *Les Mille et un Fantômes* (1849), de Alexandre Dumas, e na peça *Péricles* (VI, ii), de Shakespeare. No entanto, o que levou Stoker a escolher a Transilvânia como cenário para seu vampiro foi a leitura do artigo *Transylvanian Superstitions*, de Emily Gerard, publicado no jornal *The Nineteenth Century* em 1885. (Guimarães, 2019, p. 83). Ainda segundo o autor:

Deste artigo de Emily Gerard retirou também Stoker outras informações: o Dia de S. Jorge, tesouros escondidos que emanam uma luz azulada, os lobos e outros animais selvagens, camponeses supersticiosos, o termo «nosferatu», assim como o uso do alho e das estacas de madeira. Assim estava criado um lugar adequado para nele colocar o Conde Drácula [...] (2019, p. 83).

¹⁸Like most Victorian Gothic (q.v.), Stoker's *Dracula* insists on the modernity of its setting. The opening section, as Jonathan details his trip through Transylvania, may return to a feudal world populated by fearful and superstitious peasants, but the text soon leaves this alien land and locates itself firmly in back in England. There is a particular emphasis on London, the urban nucleus of the modern world, a world that would have been eminently familiar to the contemporary reader.

¹⁹ De acordo com o autor Jean Marigny, a Era Vitoriana foi caracterizada pela defesa de valores morais fundamentados na religião. Esse aspecto se manifesta, sobretudo, no desfecho da obra, onde Van Helsing vence o vampiro com o auxílio divino, simbolizando o triunfo da virtude sobre o vício e a restauração da ordem moral e social, momentaneamente abalada.

Assim como *Frankenstein* “denuncia” a maneira como os avanços científicos estavam sendo praticados, em *Drácula* também observamos essa perspectiva do poder tecnológico, a relação com o outro “diferente”, e também a figura da mulher, pois em ambas as narrativas – Elisabeth em *Frankenstein* e Mina em *Drácula* – as mulheres não são protegidas das terríveis criaturas (Guimarães, 2019 p. 223).

A professora Neda Atanasoski, da universidade de Maryland, que também é pesquisadora em estudos feministas, direitos humanos e estudos de raça e étnica, possui um artigo publicado no livro *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil Project*, que, apesar de concentrar-se no conflito entre Servia e Kosovo e o bombardeio da Otan em 1999, irá observar no romance de Stoker a questão do conflito étnico e as ameaças das tecnologias e mídias ocidentais. Para ela,

O *Drácula* de Stoker pode ser lido dramatizando a fusão de tecnologia e documentação como os modos narrativos na metodologia imperial Ocidental para compreender, apreender e produzir os outros monstruosos da modernidade[...] além dessas tecnologias de documentação, as tecnologias de comunicação, como o telégrafo, e transporte, como o eficiente sistema ferroviário britânico, representavam a possibilidade de transmitir conhecimento e informação instantaneamente, bem como a capacidade ocidental de dominar grandes distâncias. O uso dessas tecnologias modernas pelos caçadores de vampiros permitiu que eles obtivessem insights sobre superstições antigas e se antecipassem ao Conde em sua corrida de volta à Transilvânia. Sua derrota de Drácula, portanto, decreta a derrota tecnológica do Conde centenário, morto-vivo e desumano (Atanasoski, 1996, p. 66-67, tradução nossa).²⁰

Ainda para a autora, em *Drácula*, há um forte discurso sobre a expansão colonial inglesa na Ásia e na África. O ideal da civilização ocidental é confrontado na figura de Drácula, que de certa forma representa a tradição do Leste Europeu. “A aliança ocidental (Inglaterra, Holanda, e Estados Unidos) preparou-se para a sua eventual vitória através da utilização de sistemas científicos modernos para enterrar

²⁰ Stoker's *Dracula* can be read dramatizing the merging of technology and documentation as the narrative modes in the Western imperial methodology for comprehending, apprehending and producing modernity's monstrous others[...] In addition to these technologies of documentation, the technologies of communication, such as the telegraph, and transportation, such as the efficient British rail system, represented the possibility of instantaneously transmitting knowledge and information as well as of the Western ability to master great distances. The vampire hunters' use of these modern technologies enabled them to gain insight into ancient superstitions and to pre-empt the Count in their race back to Transylvania. Their defeat of Dracula therefore enacts the technological vanquishing of the centuries-old, undead, and inhuman Count.

para sempre os horrores pré-modernos representados na figura de Drácula” (Atanasoski, 1996, p. 65).

No entanto, como vários estudiosos do Drácula apontaram, a adaptabilidade da narrativa do Drácula, que foi transformada em inúmeras adaptações literárias, teatrais e cinematográficas, é um testemunho do projeto inacabado da modernidade que manteve o Ocidente sempre vigilante em relação a “outros” que poderiam ressurgir dos mortos para atacar o coração da civilização (Atanasoski, 1996, p. 65).²¹

Ao abordar as produções góticas contemporâneas a partir do século XXI, tanto na literatura quanto no cinema, o professor e pesquisador Emílio Ribeiro, em um dos capítulos de seu livro *O Gótico e seus Monstros – A Literatura e o Cinema de Horror* (2021), explora o significado da palavra “monstro”, analisando-a a partir da noção do “outro”. Para o autor (2021, p. 55), a palavra monstro já denota algo relacionado ao mau/maldade, e neste caso, se por um lado existe o mal, do outro existe o bem, e o que se tem visto atualmente é uma ideia de releitura desse monstro, ou seja, o caráter monstruoso desse ser, identificado como o “outro” e frequentemente associado ao mal, muitas vezes busca expressar as próprias atrocidades que ele mesmo enfrenta. Nas palavras do autor “observa-se que o tornar-se monstruoso advém, muitas vezes, da não aceitação de padrões sociais, políticos e/ou religiosos, daí a relevância da discussão acerca das formas de representação do outro pela modernidade” (Ribeiro E, 2021, p. 55). Desta forma, o outro é visto como uma ameaça pelo dominante que não quer perder o seu poder. Também vemos nos monstros pós-modernos uma forma de utilizá-los como uma voz aos grupos muitas vezes silenciados em nossa sociedade; as minorias tornam-se, muitas vezes, exemplos dessas vozes.

Algumas escritoras importantes que exploram pautas consideradas tabus da atualidade são Ellen Galford e Jewelle Gomes. Em seus trabalhos, as autoras exploram a sexualidade feminina, que é retratada através de vampiros, monstros e fantasmas. Na obra *The Gilda Stories*, de Gomes, a vampira foge de seus caçadores, como uma maneira de retratar a intolerância que muitas mulheres enfrentam referente

²¹ However, as numerous Dracula scholars have pointed out, the adaptability of the Dracula narrative, which has been made into countless literary, stage, and filmic adaptations, is a testament to modernity’s unfinished project that has kept the West ever-vigilant of “others” that might re-emerge from the dead to strike at the heart of civilization.

à sexualidade, além de frisar temas como o racismo (Ribeiro, E. 2021, p. 59). Ainda para o autor (2021, p. 59), nas produções mais modernas, o monstro também pode ser entendido para além de seus aspectos físicos. O aspecto “monstruoso” por vezes traduz a ideia de maldade humana, como, por exemplo, no caso “das terríveis lições dos campos de concentração de Auschwitz, dos campos de trabalho forçado para pessoas que se opunham ao regime da antiga União Soviética (os chamados Gulag) e do bombardeio à cidade de Hiroshima e Nagasaki pelos Estados Unidos”. Todos esses exemplos nos mostram que a monstrosidade pode revelar-se no próprio ser humano. Para Botting (1996), por exemplo, a construção de Coppola ao recriar *Drácula* para o cinema em 1992 é um dos exemplos de releitura contemporânea; o autor ainda nos diz em uma de suas observações sobre a narrativa fílmica:

Nas imagens ampliadas do filme de células sanguíneas vistas através de um microscópio, a ligação dos romances às doenças do sangue é exibida com destaque: a década de 1990, tal como a de 1890, é aterrorizada pela ligação letal entre sangue e sexo, a sífilis transformando-se em AIDS. [...] A sexualidade, ligada à violência e à morte, ameaça novamente a humanidade com o espectro sublime e vampírico da sua dissolução iminente: tanto global como microscópica, a ameaça é simultaneamente interna e externa, atravessando todas as fronteiras com impunidade e efeitos misteriosos (Botting, 1996, p. 115).²²

Ainda para o autor, ao vincular a AIDS ao *Drácula* em 1992, devido ao contexto de afloramento da doença nos anos 90, Coppola constrói uma forma de associar a narrativa fílmica ao contexto do auge da doença, pois assim como o vampiro enfraquece suas vítimas ao atacá-las, o mesmo acontece com uma pessoa infectada pelo vírus da AIDS, que se não for tratada, vai vendo-se fragilizada, o que pode causar até a morte.

Outros exemplos de releituras de livros para as telas serão tratados mais à frente. O que se pode compreender é que a presença de aspectos góticos nas produções artísticas (literatura, pintura, e principalmente o cinema) mais recentes busca expor e trazer à reflexão temas/pautas que antes não tinham a oportunidade de serem discutidas de forma mais aberta e livre de preconceitos. Entre esses temas,

²² In the film's magnified shots of blood cells seen through a microscope, the novels link to diseases of the blood is prominently displayed: the 1990s, like the 1890s, is terrorised by the lethal link between blood and sex, syphilis becoming AIDS. [...] Sexuality, linked to violence and death, again threatens humanity with the sublime and vampiric spectre of its imminent dissolution: both global and microscopic, the threat is simultaneously internal and external, crossing all borders with impunity and uncanny effects.

podemos citar as questões feministas, de gênero, de raça, de classe social etc. Também é interessante notar a alteridade da presença monstruosa ao ter a sua “função” invertida - eis o que Botting (2002, p. 286) explica ao dizer que essas figuras monstruosas não se mostram tão aterrorizantes, assumindo agora um papel social e simbólico.

As tentativas de normalização do monstro em produções literárias e fílmicas do século XXI, e inclusive na cultura popular, são vistas, assim, como uma estratégia de manutenção dos moldes hegemônicos. Em outros termos, a banalização proposital do monstro em produções contemporâneas serviria como uma forma de dominação sociocultural e manutenção da hegemonia. A *desmonstrualização*, ou seja, a descaracterização de qualquer estranhamento que porventura gere mudanças e possa expandir ou transgredir as fronteiras do que é “normal”, seria uma estratégia de apagamento de seu caráter subversivo e até mesmo da sua condição monstruosa (Ribeiro E, 2021, p. 61).

Ainda no âmbito dos nomes importantes da literatura gótica, H.P. Lovecraft (1890-1937) é considerado um dos gênios da literatura de horror; suas obras ainda exercem inspiração para muitos outros escritores, além do cinema e demais artes. Apesar de seus escritos receberem prestígio e atenção acadêmica depois de meio século desde a sua morte, Lovecraft possui uma grande relevância dentro da literatura gótica. O autor conseguiu criar em suas obras um efeito de medo extremo num plano emocional ao empregar elementos dos gêneros de fantasia e ficção científica, o que ficou conhecido como o horror cósmico e seus monstros, pois em suas obras encontramos construções “de raças de criaturas ancestrais e incognoscíveis, que se escondendo em outras dimensões ou habitando regiões submersas, e, mantendo uma relação biológica com os seres humanos” (Ribeiro E, 2021, p. 71), bem como “a criação de uma cosmogonia que subjaz grande parte de suas narrativas, interligando-as e suscitando uma série de análises, inquietações e associações no público leitor e na crítica especializada” (Ribeiro E, 2021, p. 72). Seus contos possuem uma forma bastante peculiar, sua linguagem é considerada prolixa e intensa, além de provocar um choque breve e agudo, fazendo com que o leitor se sinta à mercê de forças misteriosas e malignas (Punter; Byron, 2004, p. 144).

Para compreender um pouco mais da literatura do autor é importante retornar ao contexto social de sua vida. Assim como vários outros escritores, Lovecraft vivenciou os efeitos da Revolução Industrial no final do século XIX e início do século

XX, as fortes transformações que a Revolução causou na vida de milhares de pessoas, como os medos, ansiedades, modificações na estrutura familiar. As mudanças de valores morais e demais alterações, que todo o mundo agora enfrentava, contribuíram para a sua produção literária (Ribeiro, 2021, p.72). Segundo Punter; Byron (2004, p. 144), Lovecraft “parece ter conduzido uma batalha de um homem só contra as forças da modernização, ao mesmo tempo que permanece claramente preso a uma imagem do passado que é ele próprio composto de terror e destruição”²³. Os autores também reconhecem que o “Mito de Cthulhu” – “The Call of Cthulhu”, um de seus contos mais famosos, continua a se espelhar de maneira fascinante na esfera gótica. Nas palavras do próprio H.P Lovecraft a respeito de sua produção literária:

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo mais antigo e mais forte é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão estes fatos, e a sua verdade admitida deve estabelecer para sempre a genuinidade e a dignidade do conto estranhamente horrível como forma literária (Lovecraft, 2008, p. 13).

“The Call of Cthulhu” narra uma investigação empreendida pelo sobrinho do professor George Gammel Angell, um especialista em inscrições antigas da Brown University, Providence, Rhode Island que morreu de maneira um tanto suspeita. Apesar da idade avançada do professor, o sobrinho de Angell, que é o herdeiro de seus bens, tenta buscar respostas após várias indagações. Ao vasculhar alguns materiais de seu tio, o rapaz encontra uma caixa que está trancada, e quando conseguiu abri-la, ele nota algumas coisas estranhas, começando com um objeto em baixo-relevo feito de argila, o qual continha vários desenhos, que mais pareciam com algum tipo de escrita pré-histórica. Além disso, uma outra coisa lhe chamou a atenção, uma figura bastante enigmática, que apresentava aparência de um polvo, monstro, dragão, e até feição humana e que tinha como título “Cthulhu Cult”, além de dois manuscritos. Ao começar a lê-los, o sobrinho nos conta que toda essa história entrou na vida do professor Angell após o relato do Jovem Wilcox, um estudante de escultura, que o procurou com o baixo-relevo de argila, para possivelmente buscar sua origem. Contudo, ao olhar para aquilo, Angell diz que o objeto não tinha nenhuma referência

²³ Lovecraft appears to have been conducting a one-man battle against the forces of modernization, while clearly remaining locked into an image of the past that is itself compounded of terror and destruction.

à arqueologia. Foi então que o jovem lhe disse que havia feito o objeto após sonhar com coisas muito estranhas, como “cidades ciclópicas de blocos titânicos e monólitos suspensos no céu, todos pingando uma gosma verde e sinistros com horror latente” (Lovecraft, 2024, p. 09). Durante a leitura do conto, diversos eventos são relatados, como uma onda de sonhos bizarros entre as datas vinte e oito de fevereiro e dois de abril, além de relatos como o do agente de polícia, Legrasse, que também procurou o professor Angell com uma estatueta gigante que havia encontrado após uma batida em um ritual de vodu. Sobre esse episódio, conta-se o seguinte:

Em 1º de novembro de 1907, chegou à polícia de Nova Orleans uma convocação frenética vinda da região dos pântanos e lagoas ao sul. Os posseiros de lá, em sua maioria descendentes primitivos, mas de boa índole, dos homens de Lafitte, estavam dominados pelo terror de uma coisa desconhecida que os havia atacado durante a noite. Aparentemente, era vodu, mas um vodu de um tipo mais terrível do que eles jamais haviam conhecido; e algumas de suas mulheres e crianças haviam desaparecido[...] Havia gritos insanos e berros angustiantes, cânticos de arrepiar a alma e chamadas demoníacas dançantes[...] (Lovecraft, 2024, p. 19).

Assim que os dezenove policiais estavam examinando o local, entre eles Legrasse, verifica-se a descrição assombrosa do local conforme o trecho abaixo:

A fúria animal e a licença orgiástica aqui se elevavam a alturas demoníacas por meio de uivos e êxtases grasnados que rasgavam e reverberavam por aqueles bosques noturnos como tempestades pestilentas vindas dos golfos do inferno. De vez em quando, a ululação menos organizada cessava e, do que parecia ser um coro bem treinado de vozes roucas, surgia uma frase ou um ritual hediondo: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn²⁴” (Lovecraft, 2024, p. 21).

É importante observar que Cthulhu não é a única criatura peculiar de Lovecraft; dentre outros seres, também conhecidos como monstros cósmicos, encontram-se Dagon, Yog-Sothoth, Hastur, entre outros. Existem também muitos estudos a respeito de suas obras, mas o que se pode dizer é que encontramos neste autor uma forma de demonstração da limitação humana, o que o seu personagem fictício Thurston também declara na introdução da obra *O chamado de Cthulhu*: “A coisa mais misericordiosa do mundo, penso eu, é a incapacidade da mente humana de correlacionar todos os seus conteúdos. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância

²⁴ Traduzido na versão em português da seguinte forma: “Em sua casa em R’lyeh, Cthulhu morto espera sonhado”.

em meio a mares negros do infinito, e não era para termos viajado para longe” (Lovecraft, 2024, p. 04 - 05).

Antecedendo Lovecraft, existe m outro nome não menos importante, e de extrema relevância dentro da literatura de horror. Edgar Allan Poe (1809-1849), o qual inclusive serviu de inspiração para Lovecraft e para muitos outros escritores posteriores. Os trabalhos de destaque de Poe são os contos *The Black Cat (O gato preto)* (1843), *The Fall of the House of Usher (A Queda da casa de Usher)* (1839), e *The Raven (O corvo)* (1845). Considerado como um dos precursores do gênero de mistério e horror na América, a vida de Poe, de certa forma, influenciou alguns de seus trabalhos, assim como os seus vícios e problemas financeiros. É possível enxergar um autor que luta constantemente contra os seus próprios demônios (Punter; Byron, 2004, p. 156). Apesar de Poe não ser o inventor do gênero gótico, a sua maneira de conduzir seus contos dentro de uma narrativa nem um pouco simples e bastante intensificada é uma de suas marcas apreciadas até os dias de hoje (Punter, 2013, p. 177). Para Fischer (2008, p. 15), as mudanças em relação à democracia e ao progresso na segunda metade do século XIX nos Estados Unidos levantavam certas desconfiças para Poe. Temas como escravidão, política, crescimento industrial aparecerem nas obras de Poe, muitas vezes em forma de sátira; por outro lado, a influência das leituras dos clássicos lhe forneceu inspirações para temas e a forma de seus escritos.

Ao analisar brevemente o conto *The Fall of the House of Usher (A Queda da casa de Usher)*, é possível observar a “técnica espiral de horror”²⁵ de Poe quando, por exemplo, a história inicia com um narrador visitando seu amigo Roderick Usher, o qual está sofrendo de uma doença aguda e de um transtorno mental que o oprime. O narrador, ao chegar perto da casa de Usher, descreve o local de forma a se intensificar, causando aflição e medo ao leitor, como observado no exemplo abaixo extraído do primeiro parágrafo do conto:

Era um dia de outono lúgubre, sombrio e silencioso, desses em que as nuvens baixas parecem pesar sobre nós. Eu tinha percorrido, só, a cavalo, grande extensão de um terreno profundamente desolado e era quase noite quando cheguei à vista da melancólica casa de Usher. Não sei dizer por que, ao primeiro olhar sobre essa casa, uma sensação de torturante tristeza se apoderou de meu espírito, a despeito da impressão quase agradável, que os cenários tetricos produzem em nós, em razão de seu caráter poético (Poe,

²⁵ Termo utilizado por David Punter “Usher is a mounting spiral of horror” 2013, p.177.

1839, tradução anônima de 1929, com adaptação ortográfica de Iba Mendes).²⁶

Durante a narrativa, ficamos sabendo que Roderick tem uma irmã chamada Madeline, que também está doente e acaba falecendo de um ataque cataléptico, sendo que ambos são os únicos membros que restavam da família Usher. Após a morte de Madeline, eventos estranhos passam a acontecer, como a presença de uma assombração dela vestindo roupas brancas e banhadas de sangue. Para Punter (2013, p. 179), esse conto reflete os medos de Roderick, que após ver o fantasma de sua irmã explode em agonia. Dessa forma, a narrativa está longe ser uma saída para afugentar os medos de Roderick, visto que a aflição e agonia só aumentam durante a leitura do conto.

Inspirado por Poe, Hawthorne e Lovecraft, Stephen King, sem dúvida, é um grande nome da literatura de horror da atualidade, considerado por muitos “o rei do horror”. Suas obras são um renascimento do terror gótico. King já teve mais de 350 milhões de livros vendidos e muitas de suas obras também já foram adaptadas para o cinema. A pesquisadora Karina Kurtz publicou um estudo a respeito das similaridades entre King e Poe, dos contos *1408* e *The Fall of the house of Usher*. Neles é possível identificar a presença de elementos góticos, sobrenaturais, como a paranoia, as alucinações, a ambiguidade, além do medo com um toque de humor. Outro exemplo de similaridade com Poe é o uso de drogas pelos protagonistas, além do fato de, em ambas histórias, o narrador não ser confiável (Kurtz, 2020, p. 60). Ainda para Kurtz (2025, p. 66):

Considerando o gótico como um gênero comum entre Poe e King, constatamos que ambos os autores trabalham com ele de maneiras diferentes. Recorrem a esse gênero, mas não com a mesma técnica e estilo de escrita. Num contexto temos um autor gótico muito tradicional, Poe. E na atualidade, temos King que, segundo Reby, oferece maneiras de enfrentar e

²⁶During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was — but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.

aproximar-se de alguns dos nossos medos mais profundos sobre a vida e a morte.²⁷

Como pode-se observar até o momento, diversos escritores integram a literatura gótica, cada um com suas particularidades e formas distintas de expressão. Nesta primeira seção do capítulo, procurei apresentar uma visão geral do gótico na literatura, abordando os autores mais renomados até o momento. Agora, voltarei minha atenção para a produção gótica no cinema.

2.2 O GÓTICO NO CINEMA

Antes de abordar especificamente as produções cinematográficas de caráter gótico, é importante apresentar, ainda que de forma geral, um panorama sobre a influência do cinema na vida humana. Os filmes nos mostram novas formas de ver e sentir o mundo, assistir a um filme é como fazer uma viagem, seguimos uma trajetória guiada por imagens e sons que mexem com a nossa mente e com as nossas emoções. De uma forma mais profunda, Deleuze (2018, p. 275) nos diz que “é pelo corpo (e não mais pelo intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento”, dessa forma, o corpo não é visto como algo passivo, sem expressão, senão um corpo que reage, sofre. Deleuze (2018, p. 296) ainda afirma “corpo ou cérebro, é o que o cinema pede para lhe darmos [...]”. Assim, o cinema se afirma como um dispositivo capaz de fazer pensar por meio do sensível, instaurando um regime no qual o pensamento emerge diretamente da experiência corporal e temporal da imagem.

O que Plaza (2010, p. 21) também propõe, apoiando-se nos pressupostos de Peirce, é que os signos não apenas possibilitam a associação entre um objeto e um conceito, mas também exercem a função de complementar, ou mesmo superar a insuficiência inerente às palavras na expressão do pensamento, desta forma, o cinema configura-se também como uma linguagem capaz de expressar o que as palavras, por si só, não conseguem transmitir plenamente.

²⁷ Considering Gothic as a common genre between Poe and King, we find that both authors work with it in different ways. They resort to that genre, but not with the same writing technique and style. In one context we have a very traditional gothic author, Poe. And in the present time, we have King who, according to Reby, offers ways of facing and coming closer to some of our deepest fears about life and death.

É da natureza humana realizar associações constantes entre aquilo que lemos, vemos, ouvimos e sentimos, processo que se manifesta por meio do pensamento. Nesse sentido, Plaza afirma que o pensamento é, em sua essência, intersemiótico. Não abordarei neste momento a noção de tradução intersemiótica, uma vez que ela será discutida em um capítulo específico neste trabalho. O que pretendo destacar aqui é que o cinema constitui uma forma artística profundamente integrada à experiência humana, contudo, os filmes têm o poder de moldar o pensamento e de estabelecer referências simbólicas significativas. Um exemplo notório é o cinema norte-americano, cujas produções, responsáveis por aproximadamente metade do mercado internacional, exercem, e continuam a exercer influência direta sobre as nossas formas de pensar e interpretar o mundo (Bordwell; Thompson, 2013, p. 75).

Nesse mesmo sentido, Bazin (2018, p. 106) também nos diz que o cinema usa vários recursos para mostrar ao espectador a forma como ele interpreta o que está sendo contado.

Ao tratar da presença de elementos góticos no cinema, considera-se de modo geral a primeira produção cinematográfica gótica a do francês Georges Méliès (1861 – 1938), *Le Manoir du Diable* (A Mansão do Diabo), de 1896. Neste curta de um pouco mais de três minutos, a figura do vampiro e esqueleto são observadas. Méliès foi um ilusionista e cineasta que fazia a junção de elementos sobrenaturais e fantásticos, sendo a sua contribuição bastante relevante na criação de monstros no cinema (Ribeiro, 2021, p. 43). Segundo Ribeiro (2021, p. 43):

Méliès produziu filmes em que criava ilusões por meio da utilização de vários recursos e técnicas, entre os quais estão o fade in, o fade out, a sobreposição de imagens e o stop motion. Entre suas produções que envolvem monstros, destacam-se *Le Monstre* (O Monstro, 1903) e *À la conquête du pôle* (A conquista do polo, 1912). [...] *À la conquête du pôle* é baseada na obra de Jules Verne e trata de uma expedição ao Polo Norte na qual os exploradores encontram um gigante devorador de homens.

A escritora Heidi Kaye (2021, p. 43) nos diz que o cinema gótico possuiu uma ampla variação de filmes dentro da categoria de terror, desde monstros, fantasmas até qualquer alusão a fenômenos sobrenaturais. O pesquisador David J. Russell (1998, p. 252) conceitua o gênero de horror da seguinte maneira:

A definição básica de qualquer filme de terror pode ser centrada em torno de seu personagem monstro e do conflito que surge da interação entre o monstro fantástico e irreal com a normalidade – representada através de um espaço pseudo-ôntico construído através do realismo fílmico – isso fornece os termos básicos necessários para a sua existência (fílmica).²⁸

Muitas obras literárias góticas também foram traduzidas para o cinema. Sem dúvida alguma, obras do século XIX como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Drácula*, de Bram Stoker, e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, constituem o trio de textos que forma a base do cinema gótico (Botting 1996, p.108-109). Pode-se notar que tanto o gótico literário quanto a produção cinematográfica encarnam os anseios e preocupações de determinadas épocas, trata-se de uma marca característica dessas produções. Referente a esses três clássicos citados, a história de Frankenstein, por exemplo, antes de se tornar filme, teve a sua primeira dramatização no palco sob o nome de *Presumption*, ou *The Fate of Frankenstein* (1823), de Richard Brinsley Peake. Nesta versão teatral, a história ganha um novo personagem, Fritz, que atua como assistente de Frankenstein durante as suas experiências científicas. Em 1927, Peggy Webling também criou uma versão teatral de Frankenstein. Não é à toa que, anos depois, James Whale baseou-se nestas peças para criar *Frankenstein*, em 1931, no cinema. Seja como for, foi no cinema que a monstrosidade passou a ser retratada mais detalhadamente, se comparada à sua versão teatral (Kaye, 2012, p. 240).

A obra de Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, também ganhou a sua versão de palco em 1887, pelo escritor americano Thomas Russell Sullivan. Posteriormente, algumas adaptações para o cinema foram feitas, consolidando-se a dirigida por Rouben Mamoulian em 1932. Nesta versão, o diretor “reflete suas próprias preocupações modernas e o impacto da psicanálise freudiana. O escuro, ruas nebulosas e labirínticas de Londres dão uma sensação expressionista do confinamento e a hipocrisia desta sociedade, com os seus ultrapassados costumes vitorianos” (Kaye, 2012, p. 244).²⁹

²⁸ The basic definition of any horror film may be centred around its monster character, and the conflict arising in the fantastical and unreal monster's relationship with normality – as represented through a pseudo-ontic space constructed through filmic realism – provides the necessary basic terms for its (filmic) existence.

²⁹ [...] reflects its own modern concerns and the impact of Freudian psychoanalysis. The dark, foggy, labyrinthine streets of London give an expressionist sense of the confinement and hypocrisy of this society, with its outdated Victorian mores.

Já aquela que é considerada a primeira versão de *Drácula* no cinema, é a do diretor F. W. Murnau, sob o nome de *Nosferatu* em 1922, com o título modificado porque o diretor não conseguiu os direitos autorais para realizar a adaptação do livro de Stoker. Apesar de Murnau realizar algumas alterações, como o nome de alguns personagens, especialmente o conde Drácula, rebatizando-o de conde Orlock, a esposa de Stoker decidiu entrar com um processo judicial ao alegar que o filme *Nosferatu* tratava-se de um plágio da história de Drácula, escrita pelo seu falecido marido, e devido ao processo sair em favor da esposa de Stoker, a produção de Murnau teve de ser extinta. Todavia, em 1931, Drácula recebeu a sua primeira versão cinematográfica oficial, dirigida por Tod Browning e estrelada por Bela Lugosi, que encarnou o conde. Esta adaptação acabou por se consolidar e fez muito sucesso, desencadeando outras produções pela Universal, como *A filha de Drácula* (1936), *O filho de Drácula* (1943) e muitas outras dramatizações no cinema (Almeida; Beccari, 2019, p. 172).

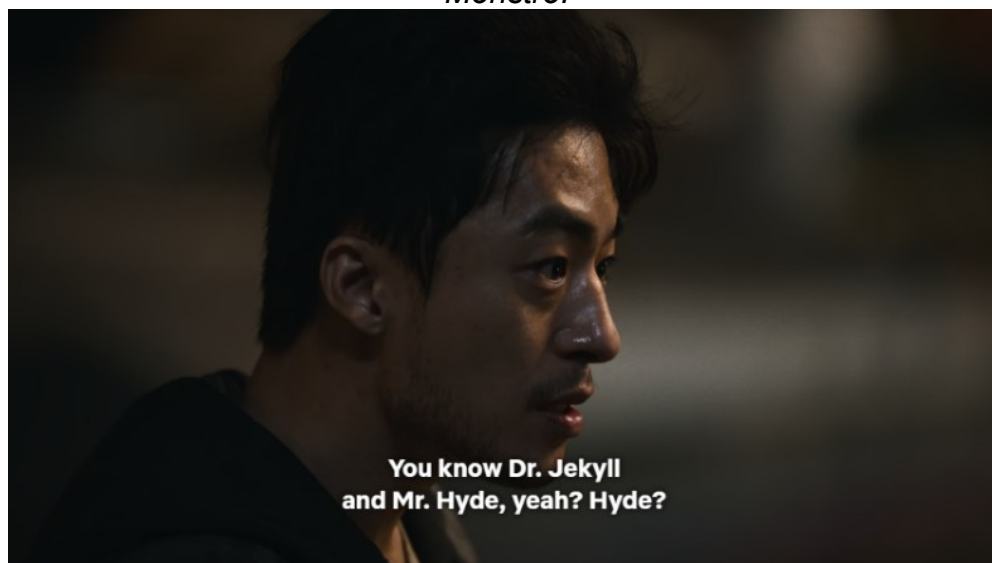
Outra produção extremamente importante é a de Coppola, em 1992, com o título *Drácula de Bram Stoker*. É importante destacar que, na década de 1990, o diretor Kenneth Branagh dirigiu o filme *Frankenstein de Mary Shelley*, e nota-se aqui no próprio título desses filmes o nome seguido de seus autores, uma forma de oferecer ao público uma adaptação supostamente mais “fiel” dessas produções, ao buscar suas referências nas produções literárias. Sem tratar do termo fidelidade em uma adaptação, o que se percebe é que a narrativa de Coppola segue de perto a trama de Bram Stoker, assim como aconteceu com *Frankenstein* dirigida por Branagh (Almeida; Beccari, 2019, p. 174). Para Almeida; Beccari (2019, p. 175):

De certo modo, esta versão de Coppola é a que melhor simboliza o retorno pós-moderno à tradição, que é atualizada de maneira irônica, isto é, afirmando uma visão romântica de mundo por meio de referências indiretas, como ao vampirismo e à reencarnação. Além disso, suaviza o aspecto negativo do vampiro – sua monstrosidade – em benefício de Eros, ou seja, um Drácula que mistura Fausto e Don Juan.

Os filmes comentados acima nos mostram, por meio do gênero gótico, os dilemas presentes da era moderna. As três histórias aqui destacadas, de Shelley, Stoker, e Stevenson, foram levadas para o cinema e ainda permanecem dando frutos, prontas para retornar ao público de cinema do século XXI (Kaye, 2012, p. 250). De fato, esses clássicos continuam a ser produzidos e a influenciar o cinema

contemporâneo, por tratarem de temas tão presentes e pertinentes ainda nos dias de hoje. Poderíamos citar vários exemplos de produções recentes que fazem referência a um desses clássicos, por exemplo, a série sul-coreana *Parasyte: The Grey*, lançada pela Netflix em 2024. A série conta a história de um parasita que, de maneira misteriosa, chega à terra, e para sobreviver precisa de um hospedeiro, que neste caso são os seres humanos. Ao adentrar o corpo de uma pessoa, esse parasita é capaz de assumir uma forma monstruosa, porém, consegue se camuflar dentro do próprio corpo, passando-se por uma pessoa normal. Além dessa narrativa lembrar muito a história do médico e o monstro (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), a própria série faz referência à obra em alguns momentos, como é possível observar na Figura 1.

Figura 1 – Cena da série *Parasyte: The Grey*, que faz referência à obra *O Médico e o Monstro*.



Fonte: Captura de tela do filme *Parasyte: The Grey*, dirigido por Yeon Sang-O (2024)

Apesar de o parasita entrar e alimentar-se do cérebro do ser humano, assumindo o total controle da vida, em sua aparência exterior o parasita consegue manter a mesma forma física da pessoa em que hospedou-se, passando despercebido para conseguir novas presas. O mesmo não acontece, contudo, com a protagonista Su-in, que mesmo sendo infectada pelo parasita, não assume a forma maligna por completo: é como se metade fosse o parasita (monstro), e a outra metade ela mesma (a consciência de Su-in lutando contra esse mal). Essa luta entre o bem e o mal é enfrentada pela protagonista com a ajuda de Izumi, um amigo que fez durante

a trama e que a apelidou de Hyde, devido à dualidade presente em Su-in, conforme mostra a Figura 2.

Figura 2 – Cena de *Parasyte: The Prey* em que Izumi lembra Su-in que possuiu algo monstruoso dentro dela, nomeando-o de Mr. Hyde



Fonte: Captura de tela do filme *Parasyte: The Prey*, dirigida por Yeon Sang-O (2024)

Ao observar no cinema gótico os elementos constitutivos do gênero, temos visto hoje uma produção bastante variada sobre parasitas e vírus letais que trazem pavor e medo. Nazario (2023, p. 11) trata o vírus como sendo um monstro, e lembra que durante toda a história da humanidade, doenças e epidemias assolaram e ceifaram muitas vidas. Para o autor (2023, p. 12) “Os efeitos das epidemias e pandemias imprimiram-se no imaginário sob a forma de monstros invisíveis que produzem horríveis deformações, agonias e mortes”.

Ao voltar para as raízes do cinema gótico, deparamo-nos com produções valiosas que não são necessariamente derivações de clássicos literários – é o que veremos em relação aos filmes produzidos nos anos 1920 a 1930 na Alemanha, especialmente com os seus clássicos expressionistas. As produções *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) (1920), *A Morte Cansada* (*Der müde Tod*) (1921), *Metrópolis* (*Metropolis*) (1927) e outros títulos são exemplos de marcas do estilo gótico nas telas, já que as técnicas de maquiagem e iluminação podiam criar cenários sombrios e sinistros, e considerando o cinema uma importante ferramenta, uma rica fonte de investigação para compreender fatores histórico-sociais. Tal como

Kracauer (1988, p.19) declara, “ao gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário –, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos”. Desta forma, é possível notar a manifestação da vida interior, muitas vezes de forma superficial e sutil, artifício esse muito utilizado na linguagem cinematográfica. Ainda para o autor (1988, p. 17), os filmes são um reflexo da mentalidade de uma nação, sendo o cinema a arte mais direta para essa expressão do que qualquer outra forma artística. Para compreendermos um pouco mais da produção cinematográfica alemã, é essencial voltarmos para o contexto da Alemanha no século XX.

A Europa vivenciava no início dos anos 1920 um momento de singular fervor cultural. Refletindo influências de uma realidade marcada por um novo momento de estágio industrial, que se impõe sobre a estrutura social dos países de todo o mundo, bem como suas consequências, representadas principalmente pelos momentos vividos durante a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda desenvolvem-se refletindo uma nova visão de mundo, misturando conceitos de caos, horror e dilaceramento (Manzano, 2003, p. 54).

Berlim tornou-se um centro efervescente das manifestações de vanguarda, num intenso momento de fervor cultural que ficou conhecido como sendo a representação dos “loucos anos 20” (Manzano, 2003, p. 54). Nesse período, o cinema na Alemanha era um mercado até então dominado por produções francesas, italianas e norte-americanas, bem como por películas pornográficas, o que acabou impulsionando a abertura progressiva de numerosas salas de exibição e o surgimento de distribuidores nacionais, embora o cinema não fosse bem visto por alguns setores da sociedade, que viam as salas de projeção como espaços de reputação duvidosa, no entanto, a novidade exercia forte poder de atração sobre públicos de diferentes origens sociais e culturais (Manzano, 2003, p. 58). Foi no período da primeira guerra mundial que grandes estúdios de cinema foram construídos, consolidando-se em 1917 a UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft) (Manzano, 2003, p. 59).

Quando após a entrada dos Estados Unidos na guerra os filmes americanos tomaram conta do mundo, incentivando o ódio da Alemanha com uma fúria incomparável, os círculos de liderança germânicos concordaram que somente uma organização de grandes proporções seria capaz de neutralizar esta campanha. O todo poderoso General Ludendorff, tomou a iniciativa de recomendar uma fusão das principais companhias cinematográficas, para que suas energias dispersas pudessem ser canalizadas em benefício do interesse nacional (Kracauer, 1988, p. 51).

Após a formação da UFA, os filmes passaram a conquistar um nível mais elevado de produção, para que dessa forma tivessem a chance de competir com os filmes estrangeiros. Sendo assim, foi reunido um grupo talentoso de artistas, técnicos e produtores além de uma excelente organização dos estúdios, a qual era importante para se obter sucesso em campanhas propagandísticas, porém foram desconsideradas a derrota alemã e a revolução, fazendo com que os donos da UFA buscassem manter em seus filmes um padrão conservador e nacionalista como o do antigo regime (Kracauer, 1988, p. 51-52). Essa realidade mudou um pouco quando a UFA se tornou uma empresa privada; agora o intuito não era apenas realizar uma propaganda política, mas sim transformá-la em interesse econômico. Contudo, os filmes ainda continham um caráter propagandístico, o que implicava um forte boicote internacional aos filmes alemães (Kracauer, 1988, p. 52). Seja como for, é importante destacar que

O nascimento do cinema alemão originou-se não apenas da fundação da UFA, mas também da excitação intelectual que despontou através da Alemanha do pós-guerra. Todos os alemães estavam então com um humor que pode ser melhor definido pela palavra *Aufbruch*. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava “saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias (Kracauer, 1988, p. 53).

Ainda para o autor, esse *Aufbruch* fez com que, de certa forma, o preconceito referente ao cinema alemão desaparecesse, e agora ele era visto como uma “oportunidade para expressar adequadamente as novas esperanças e temores de que a era estava repleta” (Kracauer, 1988, p. 54).

Um dos filmes mais famosos da era expressionista alemã, sem dúvida, é *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), sendo os autores desse roteiro Carl Mayer e Hans Janowitz, com direção a cargo de Robert Wiene. O filme explora a figura de uma autoridade absoluta, que ultrapassa os limites da razão e viola os direitos humanos. Nota-se no personagem Caligari uma representação desta autoridade, que mesmo na figura de um psiquiatra, não consegue conter e distinguir seus desejos da própria realidade. O filme também é uma memória cruel do próprio Janowitz, que serviu como oficial em um regimento de infantaria durante a Primeira Guerra Mundial, e voltou cheio de ódio por ver milhares de homens enviados para a morte (Kracauer, 1988, p.

79). Hans Janowitz, de certa forma, criou Cesarea, o sonâmbulo do doutor Caligari, para retratar “o homem comum que, sob a pressão do serviço militar compulsório, é treinado para matar e ser morto” (Kracauer, 1988, p. 82). Quanto aos cenários do filme, Janowitz indicou o artista Alfred Kubin, precursor do surrealismo, para realizar os desenhos e ilustrações; contudo, Wiene, diretor do filme, preferiu os artistas expressionistas Hermann Warm, Walter Rohrig, e Walter Reimann para este trabalho.

[...] esta era a fórmula de Hermann Warm na época em que ele e seus dois companheiros desenhistas estavam construindo o mundo de Caligari. Obedecendo às suas crenças, os quadros e cortinas de Caligari tinham abundantes complexos de formas recortadas, pontudas, lembrando muito os padrões góticos (Kracauer, 1988, p.85).

Warm, diretor de arte em *Caligari*, acreditava que os cenários podiam transformar objetos materiais em emocionais – o próprio espaço convencional pôde ser remodelado para que os efeitos da luz pudessem dar um aspecto de desarmonia às sombras pintadas. O espaço também podia tornar a superfície plana reduzida ou ampliada, como uma espécie de estereoscopia (Kracauer, 1988, p. 86), conforme vemos na figura 3:

Caligari também mobiliza a luz. É um recurso de iluminação que torna possível aos espectadores ver o assassinato de Alan sem vê-lo; o que eles vêem, na parede do sótão do estudante, é a sombra de Cesare matando a sombra de Alan. Tais recursos se tornaram uma especialidade dos estúdios alemães (Kracauer, 1988, p. 91).

Figura 3 – Cena do filme O Gabinete do Dr. Caligari em que Alan é morto por Cesare, utilizando o recurso de sombras.



Fonte: Captura de tela do filme O Gabinete do Dr. Caligari dirigido por Robert Wiene em 1920.

Como cinema mudo, alguns elementos costumavam ser utilizados para enfatizar a própria dinâmica dos filmes. Em *Caligari*, por exemplo, letreiros e desenhos foram introduzidos durante a gravação, já o uso de luz e sombras também contribuíram para a composição de um cenário sobrenatural. Harry Alan Potamkin, crítico de cinema, afirmou que as técnicas de iluminação no filme alemão foram a sua principal contribuição para o cinema (Kracauer, 1988, p. 91-92). Outro nome também muito importante desta vanguarda é o do diretor Fritz Lang, especialmente em sua produção *Metrópolis*, a qual também é considerada uma das obras “clássicas” do cinema expressionista. Partindo de uma perspectiva totalmente futurista, Lang retrata um mundo em que as máquinas dominaram a sociedade, e que os poderosos que governam podem dominar e explorar os trabalhadores, esses que inclusive vivem em um mundo “inferior”. Os trabalhadores são retratados como escravos, vestem-se de forma igual, andam no mesmo ritmo, como se a sua humanidade tivesse sido tirada: “Eles são mais máquinas do que seres humanos - mais máquinas até do que o robô que se pavoneia em direção à câmera” (Eisner, 1976, p. 83)³⁰. Elementos góticos

³⁰ They are more machines than human beings - more machine even than the robot that struts towards the camera.

como a luz e a neblina, além das torres que lembram a arquitetura gótica, marcam um encontro do expressionismo e do surrealismo (Eisner, 1976, p. 86). Thea von Harbou, esposa de Lang e autora de *Metrópolis*, cuja obra foi adaptada para o cinema, apresentava uma linguagem riquíssima em detalhes, e para Lang, segundo Eisner (1976, p. 69):

[...] esse detalhe proporcionou uma possibilidade de revelar caráter e motivo bem-vindas, e de desenvolver símbolos - e o Lang do período silencioso alemão presumia que deveria usar o simbolismo. Sem meios de explicação verbal, o símbolo era uma necessidade estrutural, ajudando a transmitir ao espectador as coisas que não podiam ser faladas. Pode-se argumentar que tal simbolismo visual é necessário para alcançar a estilização necessária num sentido homérico e épico.³¹

Esse simbolismo era tão marcante que nos anos 1960, que Lang se recusou a realizar um remake do filme *Die Nibelungen (A morte de Siegfried)*, pois para ele o diálogo sonoro iria destruir toda a estilização e fazer com que os personagens parecessem ridículos (Eisner, 1976, p. 69). Além do simbolismo visual, a iluminação torna-se uma característica importantíssima desse cinema, sendo uma herança do teatro de Max Reinhardt. Apesar de ele não ser considerado um realizador do cinema expressionista, a utilização do claro-escuro em seus trabalhos influenciou fortemente o cinema da época. Para Eisner, jornalista alemã e crítica de cinema, a união do teatro de Reinhardt e do cinema alemão já aparece desde 1913. Segundo a autora,

Os berlinenses tinham o costume de ir várias vezes por semana ao teatro de Max Reinhardt, que todo dia mudava de programa. Era natural que o cinema, ao se tornar uma arte, aproveitasse as descobertas de Max Reinhardt, que utilizasse o claro-escuro e os mantos de luz que se derramavam de uma janela alto num interior escuro, assim como eram vistos todas as noites no Deutsches Theater (Eisner, 2002, p. 44).

O professor de história de Cinema Luiz Nazario (1983, p. 16), em seu livro *De Caligari a Lili Marlene: Cinema alemão*, considera que a iluminação, a deformação e o jogo dos atores são três elementos básicos do cinema expressionista. Para Nazario,

³¹ [...] this detail provided a welcome possibility of revealing character and motive, and of developing symbols - and the Lang of the silent German period took it for granted that he had to use symbolism. Without a means of verbal explanation, the symbol was a structural necessity, helping to convey to the spectator the things which could not be spoken. It might be argued that such visual symbolism is necessary to achieve the necessary stylisation in a Homeric and epic sense.

O *Gabinete do Dr. Caligari* pode ser considerado um filme inteiramente expressionista, tendo em vista a presença de elementos como o jogo dos atores, a maquiagem, a decoração, os ângulos agudos, entre outros. Pode-se dizer que todas essas características, ao se encontrarem, revelam um caráter harmônico, uma espécie de isomorfismo. Além da iluminação, o cinema expressionista “baseia-se todo ele na exteriorização de estados de alma, de situações extrema, que são refletidas no cenário, na composição do quadro e na interpretação, que devem adequar-se ao conjunto” (Manzano, 2003, p. 69).

É interessante trazer uma breve discussão do elemento som no cinema, que inclusive já estava presente na era do cinema mudo. A princípio, o objetivo do som no cinema mudo era para abafar o barulho desagradável causado pelo projetor, a fim de evitar a distração dos espectadores (Manzano, 2003, p. 27). Nesta época, músicos eram contratados para tocar durante determinadas cenas, contudo, muitas dessas músicas não estavam sincronizadas com os episódios do filme. Gradativamente, o som vai se introduzindo nos filmes, e o repertório musical passa a ser analisado e elaborado, como vemos em *Metropolis*, de Fritz Lang, que apresenta uma notável sofisticação musical (Manzano, 2003, p. 29). Todavia, o advento do som também gerou muitas discussões. Arheim, por exemplo, afirma que “o som comprometia a imagem visual”; já René Clair declara que o cinema precisava permanecer mudo (Stam, 2013, p. 76-77). Apesar dessas divergências, notava-se que algo a mais precisava ser acrescentado, além dos letreiros que existiam para auxiliar e conduzir a dinâmica dos filmes. Esse elemento “a mais” foi, de fato, a consolidação do som no cinema, agora de maneira mais estruturada e direcionada.

O simples fato de encontrarmos vários teóricos mencionando a limitação do novo meio quando do advento do cinema, a restrição ao intertítulo/palavra falada, aponta-nos a sugestão de que algo intrínseco estava faltando, mas que lhe poderia estar embutido. Gilles Deleuze abre caminho para pensarmos num componente sonoro, já no cinema “mudo”, ao contrapô-lo à imagem no cinema “mudo” e, depois, no cinema sonoro (Manzano, 2003, p. 40).

Ainda para Deleuze, o som no cinema, ou melhor, o cinema falado transforma a imagem visual: “enquanto é ouvido, ele faz ver, nela, algo que não aparece livremente no cinema mudo” (Deleuze, 2018, p. 328). Todavia, quando em 1927 o cinema reconhece o som, os filmes falados que ficaram conhecidos como *talking films* buscavam explorar ao máximo o uso do som, utilizando-o muitas vezes de maneira

não muito coerente, como por exemplo ao reproduzir todos os ruídos presentes em uma cena. Foi então que importantes cineastas, como Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin, começaram a discutir qual seria realmente o papel importante do som no cinema (Manzano, 2003, p. 88-89). Ainda para o autor:

“E para cineastas como Eisenstein ou René Clair, o som deve contribuir especificamente para as carências encontradas anteriormente. Contrários ao uso indiscriminado do som, redundante e cansativo, nos *talking films* que proliferaram quando do advento do som, eles procuraram um uso criativo e coerente, dentro de uma conceituação que vinha se desenvolvendo desde os primórdios do cinema. Aplicando os termos de Eisenstein, o som ajudaria a construir a emoção (Manzano, 2003, p. 93 - 94).

Muitos outros teóricos e pensadores do cinema, como o próprio Deleuze, Eisenstein e Griffith, trouxeram importantes reflexões sobre o uso do som no cinema. Apesar de apresentarem alguns pontos de vista diferentes, suas análises contribuíram e ainda contribuem para que o uso deste importantíssimo recurso seja objeto de estudo e análise. O próprio Eisenstein afirmou que o som não foi introduzido, mas saiu do cinema mudo, ele foi uma necessidade que o cinema mudo tinha de ultrapassar os limites da pura expressão plástica (Martin, 2005, p. 140).

Figura 4 – Capa do filme: *The Jazz Singer*, dirigido por Alan Crosland e lançado em 1927. Considerado por alguns pesquisadores, como sendo o primeiro filme sonoro.



Fonte: (Agência Hoje, 2024)

Após essa breve reflexão sobre o som no cinema — tema amplamente discutido no campo cinematográfico; pode-se concluir que ele de fato conquistou lugar próprio na linguagem fílmica e, como antecipara Eisenstein, exerce contribuição decisiva em articulação com a montagem. O advento do cinema falado não acrescentou apenas uma nova dimensão ao filme, mas transformou profundamente a sua estética. Além disso, não só parâmetros como timbre, intensidade e altura são articulados, como também distintos elementos sonoros como a música, diálogos e ruídos passam a ser combinados de modo sistemático, abrindo novas e variadas possibilidades para a gramática do cinema (Manzano, 2003, p. 109-110).

Ao fazer uma ponte com o cinema gótico, expressionismo e o som, a imagem de fato assume um papel ímpar no cinema. Para Deleuze (2012, p. 227), a imagem cinematográfica herda de outras artes o essencial, pois a partir disso ela é capaz de transformar o que era potência em possibilidade “É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (Deleuze, 2018, p. 228). Para aprofundar suas considerações a respeito da imagem-movimento, Deleuze utiliza como exemplo o pensamento de Eisenstein, diretor de cinema soviético e principal teórico de montagem cinematográfica. Para ele, o “cinema intelectual” é o que tem esse poder de efeito-choque, análogo ao “pensamento sensorial”, ou a “inteligência emocional”; caso a imagem-movimento não apresente essas funções, de nada vale (Deleuze, 2018, p. 231).

Eisenstein compreendia a imagem como algo cheio de significação, que transmitia discurso. O cineasta também trabalhava com o conceito de justaposição, ou seja, criar um novo conceito a partir de outros dois justapostos, saindo um pouco da lógica dedutiva. Para Eisenstein (2002, p. 14):

Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: uma viúva.

Sendo assim, para ele, a imagem no cinema tinha um papel fundamental na construção da narrativa e na transmissão de ideias, especialmente dentro da estética e da teoria da montagem intelectual. Para Eisenstein, a imagem não era apenas um meio de representação, mas sim um elemento ativo na produção de significado.

Será nos Estados Unidos que grande parte dos filmes de sucesso serão produzidos, inclusive os filmes do gênero gótico. Com a ascensão de Hitler ao poder em 1933 na Alemanha, muitos diretores, como o próprio Fritz Lang, migraram para os Estados Unidos devido à perseguição do governo nazista. Desta forma, a influência do cinema expressionista alemão marcou muitas produções americanas, especialmente no cinema moderno *noir* (Kreutz, 2018, n.p). O professor e escritor Donald E. Staples (1981, p. 05), em seu livro *The American Cinema*, ao tratar do nascimento e consolidação do cinema americano, afirma que:

Na década de 1920, estrelas, diretores e cinegrafistas de sucesso começaram a ser atraídos do exterior para Hollywood. Esta foi uma ocorrência feliz para o cinema americano como um todo, infundindo Hollywood com novos talentos e diferentes percepções. Greta Garbo, Karl Freund, Fritz Lang, Ernst Lubitsch e muitos, muitos outros que vieram da Europa nestes dias de transição do cinema deixaram a sua marca e parte de si mesmos, para que a imagem de Hollywood como a conhecemos pudesse nascer.³²

Nos anos subsequentes após a Primeira Guerra Mundial, muitos governos ditatoriais surgiram em alguns países da Europa, e é dentro deste cenário de inquietação que a Universal Studios começou a produzir monstros no cinema como uma forma de representar uma fuga frente a todos esses traumas (Ribeiro, 2021, p.46). Foi dessa maneira que o horror se consolidou nas produções americanas, tornando-se uma referência nesse gênero fílmico. Para Spadoni (2007, p. 01), o nascimento do gênero horror americano no cinema se dá com as produções de Tod Browning, *Drácula*, e a de James Whale, *Frankenstein*. Ainda para o autor:

Na verdade, a herança cinematográfica do terror – para não falar da sua extensa pré-história na literatura, no teatro e em meios de comunicação – é anterior ao filme sonoro e, como certamente, o relato mais completo das origens do gênero abrangerá outros cinemas além de Hollywood. Mas

³² In the 1920's successful stars, directors, and cameramen began to be lured to Hollywood from abroad. This was a fortunate occurrence for the American cinema on the whole, infusing Hollywood with new talents and different insights. Greta Garbo, Karl Freund, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, and the many, many more who came from Europe in these transitional days of motion pictures left their mark and part of themselves, so that the image of Hollywood as we know it could be born.

podemos notar com a mesma certeza que com Drácula e Frankenstein as coisas mudaram. Os críticos de cinema e profissionais de marketing começaram a referir-se explicitamente a “imagens de terror” e os produtores começaram a fazer filmes com esta denominação em mente. E inicialmente, este foi um fenômeno do cinema de Hollywood (SPADONI, 2007, p. 02).³³

Spadoni nos diz, sem dúvida alguma, que o gênero terror, a imagem do monstruoso e todos esses elementos dentro da concepção gótica não surgiram nos Estados Unidos; muito pelo contrário, eles são muito anteriores. Contudo, a consolidação desse gênero cinematográfico e suas múltiplas derivações ocorreu a partir das produções hollywoodianas, influenciadas por outros artistas estrangeiros, como já mencionado.

A partir da década de 1930, vários filmes do gênero horror foram lançados pelos estúdios de Hollywood. Nos anos 1940, filmes como *The Wolfman*, de George Wagner, e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Victor Fleming, tiveram grande sucesso (Ribeiro, 2021, p. 46). Já nos anos 50, o medo de invasores, guerra nuclear, além dos perigos do desenvolvimento tecnológico, foram a principal razão para as produções fílmicas de Byron Haskin, em *War of the Worlds* (Guerra dos mundos), *Invaders from Mars* (Os invasores de Marte), de William Cameron Menzies, *The Angry red Planet* (O planeta vermelho ameaçador), de Dom Siegel – apenas para citar alguns exemplos de filmes com essa temática (Ribeiro, 2021, p. 47). Ainda segundo o autor (2021, p. 47):

Em todos eles há a presença de forças alienígenas que demandam estratégias de resistência às invasões de nível físico ou mental. [...] *The angry red planet*, por sua vez, narra uma expedição a Marte, de onde apenas dois astronautas retornam. Um deles, a Dra. Iris Ryan, após parcialmente recuperada do trauma, relata o que encontra no planeta vermelho: monstros terrestres e marinhos, plantas carnívoras, e civilizações avançadas.

Como pôde-se observar, o gótico, especialmente no cinema, por assumir uma forma quase que elástica, abrange uma rica variedade de temas, desde os monstros, vírus, guerras, sexualidade, entre outros. Leituras e releituras são realizadas para nos mostrar que novas interpretações e significados sempre podem ser explorados.

³³ To be sure, the cinematic heritage of horror—to say nothing of its sprawling prehistory in literature, theater, and other media—predates sound film, and as certainly, the fullest account of the genre’s origins will encompass cinemas other than Hollywood. But we can just as surely note that with Dracula and Frankenstein, things changed. Film critics and marketers started referring explicitly to “horror pictures,” and producers started making films with this appellation in mind. And initially, this was a phenomenon of the Hollywood cinema.

Diferentes narrativas têm o poder de transformarem-se durante diferentes épocas e tempos. Quando tratamos de literatura e cinema, por exemplo, o processo de adaptação tem essa capacidade de trazer ao público uma nova leitura, uma forma de ver o além das páginas do livro. Para Hutcheon (2013, p. 45) “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Esse conceito de recuperação e criação de algo novo não está associado apenas à adaptação fílmica, mas a diversos outros campos de estudo.

São vertentes como o gótico queer e o gótico pós-colonial, que atendem a demandas muito próprias dentro dos estudos do gótico, muitas vezes de grupos minoritários, e que não podem ser descartadas enquanto material com rico e expressivo poder de representação social e crítica e de construção artística. Entre elas está também o gótico feminino[...] (Ribeiro E, 2021, p. 135).

Para a escritora Ellen Moers, mais especificamente em seu *livro Literary Women* (1976), a narrativa em *Frankenstein*, por exemplo, pode ser analisada a partir de uma perspectiva feminina, ao considerar a questão da maternidade em si.

Medo e culpa, depressão e ansiedade são reações comuns ao nascimento de um bebê e estão dentro da faixa normal de experiência. Mas mais profundamente enraizadas na nossa mitologia cultural, e certamente na nossa literatura, estão as felizes reações maternas: o êxtase, a sensação de realização e a onda de amor nutritivo que toma conta da nova mãe quando ela segura o bebê nos braços pela primeira vez (Moers, 1976, p. 93).³⁴

Segundo Moers (1976, p. 92), *Frankenstein* pode ser analisado a partir da própria vida de Mary Shelley, a qual passou por muitos abortos, e que também perdeu a sua mãe, Mary Wollstonecraft, ao nascer. Desta forma, a morte e o nascimento, por ser um tema latente no romance, são pontos fortes da vida da escritora. Após *Frankenstein* finalizar a sua criatura e trazê-la à vida, toda aquela sua satisfação desaparece, e o medo toma conta de si, fazendo-o abandonar a sua própria criação. Na visão de Moers (1976, p. 93):

Frankenstein, o cientista, foge e abandona o monstro recém-nascido, que não tem nome e permanece sem nome. É aqui, creio eu, que o livro de Mary

³⁴ Fear and guilt, depression and anxiety are commonplace reactions to the birth of a baby, and well within the normal range of experience. But more deeply rooted in our cultural mythology, and certainly in our literature, are the happy maternal reactions: the ecstasy, the sense of fulfillment, and the rush of nourishing love which sweep over the new mother when she first holds her baby in her arms.

Shelley é mais interessante, mais poderoso e mais feminino: no tema da repulsa contra a vida do recém-nascido e no drama da culpa, do pavor e da fuga que envolve o nascimento e suas consequências.³⁵

Além da interpretação apresentada pela autora, diversas outras análises têm sido desenvolvidas, e cada vez mais exploradas no universo literário. No cinema, as adaptações também podem introduzir novas discussões sobre determinados temas.

No contexto do gótico feminino, o filme *Mary Reilly* (*O Segredo de Mary Reilly*), de 1996, dirigido por Stephen Frears, apresenta uma releitura da obra *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, sob a perspectiva de uma mulher. A trama acompanha Mary, uma empregada que se apaixona por seu patrão, o Dr. Jekyll, sem saber inicialmente do terrível segredo que ele esconde. No entanto, Mary também carrega um passado sombrio, e, apesar do medo e da aflição que ambos sentem, eles se aproximam, como se compreendessem mutuamente os mistérios e traumas um do outro.

Mary é retratada como uma jovem virtuosa, que, apesar de ter sofrido castigos cruéis na infância por parte de seu pai, demonstra uma notável resiliência. Em determinado momento, ao afirmar para o Dr. Jekyll que não odiava o seu pai, ela desperta nele a sensação de ser amado, apesar de seu lado monstruoso. Mesmo diante das marcas de seu passado, Mary parece enxergar na figura masculina uma representação de proteção e cuidado, e sua submissão ao Dr. Jekyll se torna um aspecto evidente ao longo de toda a narrativa fílmica, como pode ser observado na figura a seguir.

Figura 5 – Cena do filme *O Segredo de Mary Reilly*, dirigido por Stephen Frears e lançado em 1996.

³⁵ That is very good horror, but what follows is more horrid still: Frankenstein, the scientist, runs away and abandons the newborn monster, who is and remains nameless. Here, I think, is where Mary Shelley's book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences.



Fonte: captura de tela do filme *O Segredo de Mary Reilly*.

Para finalizar a presente discussão sobre o gótico tanto na literatura como no cinema, observa-se nos exemplos destacados que a literatura, assim como as demais artes, brota da própria realidade, é inerente à vida humana. O gótico com toda a sua produção desde a antiguidade revela que:

“[...] sua concepção está associada às tensões políticas, econômicas, raciais e/ou religiosas de cada período, motivo pelo qual “pensar o monstro” abre espaço para a análise e discussão da própria condição das relações humanas nas mais variadas épocas. Marginalizados, abjetos ou ambivalentes, os monstros surgem em diferentes épocas com variados significados” (Ribeiro E, 2021, p. 125).

Após navegar um pouco no universo do cinema gótico, proponho, nesta pesquisa, a análise de duas produções filmicas importantes da obra *Frankenstein* de Mary Shelley, dessa forma, tratarei da tradução intersemiótica, do livro para as telas, demais observações e as possíveis releituras contemporâneas da obra serão levantadas e discutidas a fim de promover o valor desta narrativa.

3 DAS NATUREZAS MONSTRUOSAS: REPRESENTAÇÕES DA FIGURA DO MONSTRO

As palavras “monstro”, “monstruoso” e suas demais derivações despertam em nós um sentimento de repulsa. Isso acontece porque o lado monstruoso está carregado de uma visão que remete a coisas desconhecidas, e também porque associamos esses termos a algum tipo de “mal” que possa ser praticado contra nós (Jeha, 2007, p. 08). As interpretações do ser “monstro” variam segundo as culturas e tempos históricos. Na antiga cultura grega e romana, por exemplo, “o monstro era um prodígio, um aviso contra uma infração da *pax deorum* [...]” (Jeha, 2007, p. 20). Isso significa que as criaturas conhecidas na literatura como o Minotauro e a Medusa indicavam que “algum mal cometido estava sendo castigado” (Jeha, 2007, p. 20). Contudo, Aristóteles (apud Jeha, 2007, p. 07) não interpretava isso da mesma forma: para ele, o monstro não significava um castigo divino, mas sim um desvio da natureza, tanto é que ele considerava os gêmeos e pessoas com má formação congênita como manifestações monstruosas devido ao seu caráter anômalo. Outro nome não menos importante da filosofia, Santo Agostinho, compreendia o monstro/mal sendo o afastamento de Deus, aplicando isso a pessoas consideradas com comportamentos estranhos e incomuns.

É importante destacar que grande parte da iconografia associada aos monstros tem suas raízes nas descrições dos chamados povos fabulosos, frequentemente mencionados por viajantes como Homero, Heródoto e Plínio. Entre os relatos mais antigos, destaca-se o tratado de Ctésias (400 a.C.) sobre a Índia e a obra de Megástenes (290 a.C.), que descrevem seres extraordinários, como povos com um único olho, pés voltados para trás e homens com cabeças de animais. Santo Agostinho também abordou essas narrativas, sempre guiado pela escritura sagrada. Em vez de confirmar ou negar a existência desses povos, ele propôs uma visão dual da natureza: por um lado, a esfera do sagrado; por outro, a do profano, sendo esta última associada à desordem e à ameaça ao equilíbrio divino (Gil, 2006, p. 25-26).

Diferentemente das chamadas raças fabulosas, associadas a monstros humanos de natureza biológica, a literatura erudita medieval apresentava representações monstruosas, como dragões e outras criaturas. No entanto, essas figuras sempre possuíam um caráter simbólico, frequentemente relacionado a ensinamentos morais dentro da tradição cristã (Gil, 2006, p. 44).

Jeha (2007) apresenta o conceito de monstro e monstruosidade partindo da noção de metáforas, para que tenhamos referências das formas que ele pode assumir

em diferentes esferas da realidade: quando o mal é transposto para a esfera legal, chamamos isso de transgressão das leis sociais. No domínio religioso, ele é a quebra das leis divinas, já no reino moral ou estético damos o nome de monstro ou monstruosidade. Os limites que temos da nossa realidade e do mundo também nos afetam quando “atravessamos” essas fronteiras, já que a nossa experiência de vida está enraizada em princípios epistemológicos e ontológicos. Desta forma, alterações epistemológicas resultarão em transformações ontológicas, pois a partir do momento em que o conhecimento se expande, “sentimos que nossas expectativas de ordem - as fronteiras -, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros”. (Jeha, 2007, p. 21).

Nesta pesquisa, proponho-me a explorar o conceito de horror artístico, conforme abordado por Carroll em seu livro *A Filosofia do Horror ou o Paradoxo do Coração* (1999), um estudo sobre os romances e o cinema de horror. Para entender melhor esse conceito, Carroll sugere que o horror artístico surgiu a partir da publicação de *Frankenstein*. Para definir mais precisamente esse conceito, ele afirma que:

Além disso, é uma emoção cujos contornos se refletem nas respostas emocionais dos personagens humanos positivos aos monstros das histórias de horror. Estou também pressupondo que o horror artístico seja um estado emocional ocorrente, como um lampejo de raiva, e não um estado emocional disposicional, como a inveja contínua (Carroll, 1999, p. 41).

Para fundamentar ainda mais sua teoria, Carroll (1999, p. 45) menciona dois componentes avaliativos para identificar o horror artístico, presentes na figura do monstro. O monstro precisa ser ameaçador e impuro, pois, caso seja apenas ameaçador, a emoção despertada seria o medo, e, se fosse apenas impuro, causaria repugnância. Assim, o horror artístico exige uma combinação de avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância. Ainda para o autor (1999, p. 77), esses monstros:

são vistos como violações da natureza e como anormais, e isso se torna claro pela reação dos protagonistas. Eles não só sentem medo desses monstros; acham-nos repelentes, repugnantes, nojentos, repulsivos e impuros. São antinaturais no sentido de que são desajustados metafísicos e, por conseguinte, provocam repulsa nos personagens de ficção e, por sua vez, devem supostamente provocar uma resposta correspondente no público.

Percebe-se, especialmente na criatura de Frankenstein, a presença desses componentes, pois ela se mostrará ameaçadora, ao partir para a sua vingança, e sua

impureza é evidente desde o momento de seu nascimento, quando surge como uma figura que transita entre a vida e a morte, o que intensifica seu caráter ambíguo e causa uma sensação de repulsa, além do medo. Ao final desta seção, retornarei ao tema do monstro de Frankenstein, contudo, neste momento, gostaria de explorar um pouco mais sobre a natureza dos monstros de forma geral, afim de compreendermos um pouco mais como essa criatura/monstro pode ser analisada e compreendida.

O professor brasileiro de Cinema e História na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Luiz Nazario, em sua obra *Da natureza dos Monstros* discute uma teorização da monstruosidade que tratarei no decorrer das próximas linhas. Para o autor, compreende-se o monstro como um inimigo mortal da humanidade, pois ele “suprime qualquer afirmação do sentido de prazer” (Nazario, 1982, p. 14):

O monstro nasce e cresce, semeia o pânico, deixa um rastro de sangue e cinzas, põe em perigo toda a humanidade até ser explodido, queimado, desintegrado, esmagado, decapitado, congelado ou esmigalhado, retornando de onde veio como um pesadelo que se desvanece (Nazario, 1982, p. 17).

Em suas análises, Nazario (1982, p. 17) identifica e atribui a uma das naturezas dos monstros um caráter sexual, pois em muitos casos, os ataques deles revelam uma conotação erótica, basta verificarmos alguns exemplos, como em *Drácula*, que tem a sua plena satisfação ao fincar seus dentes no pescoço de suas vítimas ao sugar o sangue delas. Há outros monstros que devoram não só pela “necessidade” de sua própria sobrevivência, mas demonstram em suas práticas um certo prazer orgástico. Em muitos filmes pode-se notar esse tipo de caráter, como em *Possession* (1981), do diretor Andrzej Żuławski: nota-se fortemente o caráter sexual do monstro de tentáculos, o qual mantém relações sexuais com a protagonista, Anna, que começa a apresentar comportamentos bizarros para com o seu marido e filho. O monstro e a sua natureza monstruosa procuram o seu próprio prazer em detrimento de sua vítima, isso nos mostra de certa forma que eles violam todas as leis da “normalidade” ao apresentarem as suas próprias leis. Já sobre os monstros mais contemporâneos, os quais assumem formas vegetais e animais (antropomórficos), Nazario (1982, p. 17) enfatiza a reflexão de Walter Evans em seu artigo “Sexuality in the movies”: essas manifestações monstruosas podem estar ligadas aos traumas da adolescência, devido a sua “transformação” física durante essa fase, associada ao

crescimento de pêlos, seios e demais alterações corporais. Desta forma, o autor comenta:

Os adolescentes, observa, sentem que estão se transformando fisicamente: os pelos dos meninos crescem, os seios das meninas se avolumam; eles perdem esperma à noite, elas perdem sangue. Tais fenômenos são associados ao Mal. A associação, contudo, só se realiza em relação aos monstros antropomorfos, e a tipos muito particulares dentro da categoria [...] (Nazario, 1982, p. 17).

Dessa forma, entende-se que os monstros e suas manifestações não são necessariamente uniformes, assumindo naturezas bastante complexas e abrangentes, como por exemplo em Lovecraft, cujos monstros são bastante peculiares, sem uma forma definida, mas expressando-se por meio de suas cores, formatos em geleia, objetos, seres que brilham no escuro, plasmas, entre outros (Nazario, 1982, p. 19). Para compreender as formas monstruosas, ou seja, como os monstros têm sido apresentados, Nazario classifica-os em cinco categorias ou formações, sendo estas: monstros antropomorfos, monstros zoomorfos, monstros vegetais, monstros polimorfos e monstros microscópicos, dos quais tratarei a seguir.

Quando tratamos de criaturas antropomórficas, o autor especifica como sendo um homem com alterações morais e/ou físicas, o que inclui desde seres deformados ou mutilados devido a alguma doença até criaturas de laboratórios, zumbis, fantasmas, entre outros. Essas formações monstruosas podem ser naturais ou sobrenaturais: as naturais são representadas por pessoas que possuem algum tipo de má formação desde o seu nascimento ou decorrente de costumes culturais de fabricação de monstros, sendo todos esses rejeitados pela humanidade por criarem uma imagem idealizada de si mesma (Nazario, 1982, p. 45).

Na China, segundo uma tradição antiga, os pés das mulheres eram considerados tanto mais bonitos quanto menores se apresentassem; algumas os tinham tão atrofiados por enfaixamentos que não conseguiam mais andar. E na Boêmia medieval algumas crianças tinham os lábios cortados e os crânios comprimidos, sendo mantidas dia e noite numa caixa sem poder crescer, para serem adotadas como “bobos-da-corte”. Aí se encontra a origem dos *side-shows* ou *freak-shows*: a partir de 1768; os monstros naturais passaram a ser exibidos em circos (Nazario, 1982, p. 46).

Desta forma, podemos verificar que a própria humanidade fabrica monstros para si, não apenas no aspecto moral, mas ao transformar a sua própria matéria original (o corpo), como nos casos citados acima. No caso de anomalias ou

deformações por decorrência de alguma doença ou acidente, o autor nos diz que felizmente essas pessoas podem ser bem integradas e participarem de diversas atividades da vida humana comum, algo que não acontecia em tempos passados, como participar de olimpíadas, desfilar em passarelas de moda e muitas outras atividades de destaque. Contudo, os padrões atribuídos de cultura para cultura sempre acabam sendo a régua de medida, e quem de alguma forma “foge” desses estereótipos está destinado a algum tipo de julgamento. Já o monstro moral tem a capacidade de proliferar o mal ao disseminar o ódio até o linchamento, como aconteceu na produção fílmica *The Intruder (O Intruso, 1962)* dirigido por Roger Corman, em que o racista chamado Adam Cramer, ao chegar a uma cidade sulista, passa a incitar a população a nutrir hostilidade em relação aos negros, gerando conflitos e tensão.

Em relação aos monstros zoomorfos, esses apresentam-se em forma de um animal único ou sobrenatural, gigante, espécie alterada em virtude de uma experiência científica, geralmente por acidente, entre outros. Muitos exemplos de manifestação monstruosa de animais são um reflexo da realidade de sua desintegração em relação às demais espécies ou refletem a intervenção humana, que desequilibra os ecossistemas por meio de tecnologias destrutivas, além da exploração e maus-tratos (Nazario, 1982, p. 51). Na literatura encontramos, em *O Cão dos Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle, uma narrativa em que Sherlock Holmes investiga os assassinatos da família Baskervilles, a qual é aterrorizada por um cão demoníaco que mata com vestígios de crueldade, começando pela morte misteriosa do Sir Charles Baskerville nos pântanos próximos à sua propriedade em Devonshire. Ao final da história, no entanto, descobre-se que o cão era treinado para matar pelo personagem Stapleton, o qual cobria o cão com uma substância fosforescente para aterrorizar as pessoas. O cão revela-se como um ser monstruoso e misterioso durante a narrativa. Após a morte do Sir Charles, alguns relatos sobre a aparição da criatura são fornecidos ao detetive Holmes, conforme o trecho a seguir:

Eu descobri que, antes de o terrível acontecimento ocorrer, várias pessoas tinham visto uma criatura na charneca que corresponde a esse demônio dos Baskerville e que não poderia, de forma alguma, ser qualquer animal conhecido pela ciência. Todos concordaram que se tratava de uma criatura enorme, luminosa, horrenda e espectral. Eu interroguei minuciosamente esses homens, um deles um camponês de cabeça dura, outro um ferrador e outro um agricultor da charneca, e todos contam a mesma história dessa

terrível aparição, correspondendo exatamente ao cão infernal da lenda. Garanto-lhe que há um clima de terror na região e que é preciso muita coragem para atravessar a charneca à noite (Doyle, 1902, p. 11, tradução nossa).³⁶

Embora a primeira hipótese para a morte de Sir Charles tenha sido um ataque cardíaco, essa explicação não parece convincente, pois a posição em que o corpo foi encontrado sugere outros indícios, partindo então para uma longa investigação durante a narrativa. Entre outros textos conhecidos também há o conto de Henry Kutner, “The Graveyard Rats” (“Ratos do Cemitério”), publicado em março de 1936 na revista *Weird Tales*, cujos contos eram de terror.

Além da literatura, o cinema investiu bastante e ainda continua a produzir muitos filmes com a temática de zoomorfia, a maioria deles no gênero terror/fantasia. Entre alguns de destaque estão: *Piranha* (1978) e suas diversas adaptações, *Jaws* (1975), *The Birds* (1963), *Alligator* (1980), entre muitos outros. Tratando-se de algo mais contemporâneo, ressalto a produção da série *The Terror* (2018), a qual foi dirigida por mais de um diretor, entre eles: Edward Berger, Tim Mielants, entre outros, e que trata-se de uma adaptação do romance com o mesmo nome do escritor Dan Simmons, lançado em 2007. O livro e consequentemente a série tratam de uma expedição marítima ao Ártico com o intuito de encontrar uma passagem pelo noroeste; contudo, o navio fica preso, fazendo com que os tripulantes passem a sofrer fome, frio, escorbuto e até canibalismo. Apesar de todas essas dificuldades, surge mais um terrível pesadelo para a tripulação, quando esta se depara com uma criatura monstruosa e colossal, que passa a perseguir os marinheiros e matá-los de forma brutal. A criatura assemelha-se a um urso muito maior e de aspecto demoníaco. Tanto o livro quanto a série relembram a produção filmica de Georges Méliès, *À la conquête du pôle* (1912), que também trata de uma expedição ao Polo Norte em que os exploradores se deparam com um gigante monstruoso que devora homens, a qual também baseou-se na coleção *Voyages Extraordinaires* (As Viagens

³⁶ I find that before the terrible event occurred several people had seen a creature upon the moor which corresponds with this Baskerville demon, and which could not possibly be any animal known to science. They all agreed that it was a huge creature, luminous, ghastly, and spectral. I have cross-examined these men, one of them a hard-headed countryman, one a farrier, and one a moorland farmer, who all tell the same story of this dreadful apparition, exactly corresponding to the hell-hound of the legend. I assure you that there is a reign of terror in the district, and that it is a hardy man who will cross the moor at night.

Extraordinárias), do escritor francês Jules Verne publicadas entre os anos 1863 a 1904. Embora a terrível criatura parece ser o grande pesadelo das narrativas citadas, ela representa apenas uma parte do enredo, já que o verdadeiro drama reside em como os protagonistas enfrentarão os desafios que os rodeiam.

Já os monstros vegetais manifestam-se por meio de algum tipo de desenvolvimento experimental ou cultivo perverso (Nazario, 1982, p. 52). Entre algumas narrativas de destaque, há o livro de John Wyndham, *The day of the Triffids* (1951) (*O Terror veio do espaço*), no qual, após uma chuva de meteoros cegar as pessoas, estas passam a ser mortas por uma espécie de planta feroz. Alguns filmes como *Little shop of horrors* (1986) (*A pequena loja dos horrores*) e *The lost continent* (1968) (*Continente perdido*) também exploram os monstros vegetais. No contexto atual, em 2013, foi desenvolvido pela empresa Naughty Dog e lançado pela PlayStation um jogo chamado *The Last of Us*, que trata do fungo *cordyceps*, o qual existe e é conhecido por infectar alguns insetos como a formiga. Apesar dos fungos pertencerem ao reino fungi, e possuírem características peculiares, eles assemelham-se em alguns aspectos aos vegetais, e diferentemente da contaminação do *cordyceps*, que após infectar algum inseto o faz desenvolver comportamentos estranhos e bizarros levando-o a morte, no jogo o fungo será capaz de infectar pessoas, tornando-as monstruosas e assassinas. Após algum tempo da contaminação das pessoas, elas morrem e expelem poros contaminadores, tal como ocorre na natureza com as formigas, por exemplo. Evidentemente, durante o jogo, a contaminação do fungo e o caos que ele gera no mundo, criando um cenário apocalíptico, são apenas aspectos do enredo, e o que de fato intriga os jogadores é a forma como os personagens lidam com essa situação.

Uma outra natureza de monstros explorada por Nazario diz respeito aos monstros polimorfos, aqueles que encarnam matéria informe, disforme ou multiforme, como pode ser visto na produção fílmica de Irvin Yeaworth em *The Blob* (1958) (*A bolha assassina*), cuja criatura monstruosa chegou à terra por meio de um meteorito e apresenta-se em forma de gosma. O mesmo ocorre em *The Thing* (1982) (*O enigma de outro mundo*), de John Carpenter, em que um parasita de origem extraterrestre utiliza o corpo das pessoas como o seu hospedeiro, podendo imitá-las para obter novas vítimas, fazendo com que as pessoas fiquem confusas, pois qualquer um pode ser “a coisa”. Vale destacar que a produção cinematográfica de Carpenter é uma

adaptação da novela de John W. Campbell Jr. Intitulada *Who Goes There?* (1938).

Por fim, existem os monstros microscópicos, que podem ser amebas, vírus, germes, bactérias ou qualquer tipo de microorganismo capaz de exterminar a humanidade (Nazario, 1982, p. 54). Para o autor, esses monstros estão associados a contextos de pandemias. Existem muitos filmes e literatura com esse tipo de monstruosidade, como pode ser visto em *Epidemia* (1995), dirigido por Wolfgang Peterson. Além das cinco classificações da natureza dos monstros segundo Nazario, o autor evidencia mais uma, que para ele seria uma forma mais nova, a dos monstros tecnológicos. O autor deixa essa formação em destaque devido a algumas de suas peculiaridades que caminham numa direção contrária à da lógica do monstro que estamos acostumados a “ver”. Uma das razões para o monstro tecnológico ser diferente dos demais se dá pelo seu desenvolvimento, ou seja, esse tipo de monstro não vem de outros planetas, não são abissais ou extraterrestres, eles são fruto das mãos do próprio homem (Nazario, 1982, p. 60). Sabemos que a tecnologia abriu um portal enorme para nós, desde o avanço da comunicação até o acesso a toda e qualquer informação; contudo, ela também fabrica seus monstros, ao invadir a privacidade das pessoas, por exemplo. Os crimes cibernéticos e até substituição do homem pela máquina são medos que as tecnologias não param de produzir. Para Coeckelbergh (2019, p. 453):

Robôs humanoides, ciborgues etc. recebem essa mesma resposta. Combinações de humanos e máquinas são vistas como monstruosas. Robôs autônomos e inteligências artificiais são temidos por tornarem-se monstros que “dominam” ou que atravessam a fronteira humano/não humano. Assim, não apenas as ciências da natureza, como também as ciências da computação e da engenharia, são acusadas de criarem monstros.

A partir de minhas observações, O monstro de *Frankenstein* circula entre as naturezas antropomórfica e tecnológica, pois ele apresenta-se como uma criatura deformada e disforme, fruto de uma experiência científica e tecnológica, e representa também o lado monstruoso da própria natureza humana, capaz de transformar algo inicialmente bom em algo maligno.

Segundo Carroll (1999, p. 178), a narrativa de *Frankenstein* é bastante complexa, abordando diversas ambições, assim como: reivindicações familiares, o confronto entre o amor e a busca pelo conhecimento, abandono, entre outras. A obra

se revela mais intrincada, tanto no tema quanto na sua exposição, do que muitas das histórias que ela antecipa.

Fato é que vivemos dentro de uma realidade que rege a ordem das coisas com as quais estamos acostumados. Nesse sentido, vale a reflexão de quão positivo pode ser a presença do monstro para a nossa própria realidade. Para Coeckelbergh (2019, p. 454), o “natural” é culpar o monstro quanto a eventuais desastres; no entanto, ao realizar uma análise mais detalhada da história, é necessário também atribuir culpa ao criador por não assumir a responsabilidade por suas ações e por abandonar suas criações monstruosas, que as pessoas acabam recebendo e aceitando sem compreender o impacto que elas podem gerar em suas vidas. Quando falamos em tecnologias “monstruosas” é comum lembrarmos do mito de Frankenstein, o qual é uma mistura de imaginação/arte com a ciência, e é exatamente isso que Coeckelbergh chama a atenção. Segundo ele (2019, p. 454), na época em que a autora de *Frankenstein* viveu, e até antes, havia uma certa ideia de “ciência romântica”, termo este utilizado pelo próprio autor, já que a divisão dessas faculdades ainda não tinha acontecido. O mito nos lembra inicialmente que a ciência deve ser usada com cautela e segurança, e funciona como um certo “aviso” de como as grandes ideias e avanços científicos e/ou tecnológicos podem sair fora de controle, não apenas colocando em risco a estabilidade da ordem ontológica, mas nos forçando a repensar em como temos utilizado e aceitado os grandes avanços da ciência, sem nos darmos conta muitas vezes do que ela pode ocasionar.

Antes de dar continuidade, gostaria de abordar a questão da ordem ontológica das coisas, de como vemos e compreendemos o mundo. Essa “ordem”, vale assinalar, não é igual para todos nós; no entanto, existem princípios que são universais e compartilhados pelas pessoas. Certamente, essa seria uma outra grande discussão, mas o que importa aqui destacar é que a ordem ontológica a qual me refiro é fruto de uma ordem política e social: os monstros são, por definição, “anormais”, pois se afastam da norma. Certas pessoas acabam sendo estigmatizadas e rotuladas como monstruosas, como acontece com grupos de imigrantes ou refugiados. Nesse contexto, a tecnologia pode ter um papel crucial na formação desses “monstros” sociais e políticos. (Coeckelbergh, 2019, p. 456).

Avançando um pouco mais nessa reflexão, é possível perceber como nós mesmos “criamos” monstros ao atribuir ao outro um caráter anômalo, simplesmente

por ele não pertencer à minha realidade. Aquilo que é diferente de nós costuma provocar choque e desconforto, justamente por desafiar as interpretações que construímos sobre o que é verdadeiro, correto ou aceitável. Essa reação não se restringe a uma área específica, mas permeia todas as dimensões da atividade humana, da política à cultura. A literatura, nesse sentido, nos apresenta importantes lições nesse sentido, pois até ela também é afetada nesse aspecto. Para Steiner (2018, p. 190):

O estudo de outras línguas e de suas tradições literárias, a apreciação do seu valor intrínseco e do que se entretém na teia dos valores universais interpretando a condição humana enriquece também essa condição. Num sentido intelectual e espiritual, esse "livre comércio" é essencial ao enriquecimento da condição humana. Tanto no campo mental como no político, o isolamento e a arrogância nacionalista são vias que levam à ruína brutal".

Ao refletir sobre a alteridade nesse contexto, percebe-se que a exclusão também marcou, e ainda marca o campo da literatura e seus estudos. Steiner (2018, p. 193) destaca a importância do conhecimento de línguas estrangeiras, pois, segundo ele, há uma forma de exílio, ainda que interior vivenciada por aqueles que transitam entre idiomas. Esse exílio linguístico impõe certos constrangimentos à história e à identidade do sujeito, afetando profundamente sua experiência cultural e intelectual.

Steiner (2018, p. 192) cita um exemplo bastante significativo ao falar dos judeus, que desempenharam um papel de destaque no desenvolvimento da literatura comparada. Apesar de muitos desses estudiosos terem contribuído profundamente para a formação da literatura ocidental, eles acabam sendo, de certa forma, excluídos. Isso se deve ao fato de não possuírem o que Steiner chama de "herança cultural", isto é, uma ligação orgânica, histórica, com as tradições nacionais que estudam. Sua posição, portanto, é marcada por uma condição permanente de exílio. Inclusive, muitos professores judeus enfrentaram barreiras concretas, tendo as portas fechadas nos departamentos tradicionais de literatura na América do Norte.

Um exemplo que nos convida a refletir sobre os impactos da linguagem, e que, de certo modo, também remete a uma forma de exílio, é o caso do escritor Franz Kafka. Judeu nascido em Praga, Kafka, apesar de ter publicado algumas obras em ídiche, sentiu-se compelido a escrever em alemão, idioma que lhe despertava sentimentos de angústia e alienação. Steiner (2018, p. 303) ilustra essa experiência

ao citar o desconforto de Kafka com a palavra *Mutter* (mãe, em alemão), que não correspondia de fato ao verdadeiro sentimento de mãe. Para ele, utilizar esse termo era como recorrer a um empréstimo, a juros altíssimos.

O Caso Dreyfus, que ganhou destaque no final de 1894, também permanece como um marco emblemático das tensões geradas pelas fragilidades do sistema judiciário, evidenciando, sobretudo, a tendência de imputar culpa com base em critérios étnico-religiosos, neste caso, mais especificamente a origem judaica de Alfred Dreyfus. Steiner (2018, p. 292) nos lembra que o ódio entre diferentes etnias tem se intensificado progressivamente nas últimas décadas.

O Holocausto (Shoah), infelizmente não representa o último episódio de violência motivada por questões raciais ou tribais. Por mais paradoxal que possa parecer, transformações significativas raramente ocorrem de forma abrupta; elas tendem a se instaurar gradualmente, muitas vezes de maneira sutil e até mesmo sustentadas por argumentos aparentemente razoáveis. George Steiner ilustra essa ideia ao mencionar o relato de seu pai, que, antes de 1914, viajou por toda a Europa portando apenas o seu cartão de estudante da cantina universitária de Viena. Naquela época, apenas o Império Russo exigia um procedimento burocrático, o chamado “visto de entrada”, considerado cômico pelo restante da Europa. Em contraste, vivemos hoje sob um cenário marcado por rígidas políticas de controle e exclusão, que limitam o acesso entre países.

Parece-me que, mesmo após os inúmeros conflitos que marcaram a história, em especial a Segunda Guerra Mundial, ainda persiste uma incompreensão, por parte da sociedade, de que a existência humana é, em sua essência, caracterizada pela pluralidade, contudo, ainda se perdura a dificuldade do acolhimento e da hospitalidade entre os homens, o que na verdade, é uma realidade presente desde os primórdios da humanidade.

O conceito de acolhimento e de hospitalidade também foi objeto de estudo de Emmanuel Levinas, cuja obra serve de referência para a análise do conceito de alteridade nesta pesquisa. O acolhimento é fundamental para compreender a ética levinasiana, pois consiste, antes de tudo, em um gesto que evita a tematização, isto é, a redução do outro aos meus próprios conceitos. Levinas entende que o outro é sempre irreduzível e não pode ser completamente decifrado.

O acolhimento determina o “receber”, a receptividade do receber como relação ética. Já o havíamos escutado: “Abordar o Outro no discurso é acolher sua expressão em que ele ultrapassa a todo instante a idéia que se poderia ter dele. E então receber do Outro para além da capacidade do eu...” (Derrida, 2008, p. 43).

Dessa forma, compreende-se, a partir de Levinas, que o acolhimento carrega em si a ideia de infinito e de transcendência, contudo, essa experiência só pode acontecer por meio da transcendência da separação.³⁷ Derrida discutiu de maneira bastante pertinente o conceito de acolhimento de Levinas, o qual também é entendido como sinônimo de hospitalidade. Entramos, assim, em um território muito rico de reflexão. A hospitalidade surge da experiência de relação com o outro e, até mesmo em situações de xenofobia, alergia ou guerra, existe, alguma ligação com a hospitalidade, o que parece uma situação paradoxal, no entanto, Levinas confere a essas situações também a ideia de hospitalidade, porque não existe algo que seja oposto a ela, ainda que esta seja de forma distorcida, isso quer dizer que “a hostilidade testemunha a hospitalidade” (Derrida, 2008, p. 67-68).

Levinas dedica-se intensamente a explorar conceitos como alteridade, acolhimento e hospitalidade, pois, para ele, todo sujeito está, ou deveria estar comprometido com a presença do outro. Ele afirma que o sujeito é refém de sua própria liberdade, não no sentido literal, mas no sentido de que essa liberdade deve ser sempre exercida com atenção e responsabilidade pelo outro.

Prosseguindo com a reflexão sobre a hospitalidade, lembremo-nos do hóspede, como sendo a figura do outro, este que também é refém, e está em situação de vulnerabilidade, pois sua segurança e reconhecimento dependem do acolhimento e hospitalidade de outrem. Nesse sentido:

O hóspede é um refém enquanto é um sujeito colocado em questão, obcecado (portanto sitiado), perseguido, no próprio lugar em que ele tem lugar, lá onde, emigrado, exilado, estrangeiro, hóspede sempre, ele se encontra domiciliado antes de eleger domicílio (Derrida, 2008, p. 73).

A continuidade das reflexões sobre o hóspede e o refém, assim como sobre acolhimento e hospitalidade, será dada principalmente no capítulo dedicado às análises fílmicas.

³⁷ O conceito de separação proposto por Levinas foi apresentado nessa pesquisa no capítulo das análises fílmicas.

É nesse contexto que a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, se torna particularmente interessante. A criatura criada por Victor Frankenstein encarna a alteridade em sua forma mais radical: alguém que é completamente diferente de mim, que se encontra à margem, excluído e buscando por sua aceitação. Desde o seu nascimento, ela nos confronta com questões fundamentais sobre o encontro com o outro, a responsabilidade que temos diante de quem é distinto e a possibilidade ou dificuldade de acolher aquilo que nos é estranho.

Minha escolha para este estudo será abordar a relação de alteridade, proposta por Emmanuel Levinas, entre o eu (na figura de Frankenstein) e a criatura (o outro), por meio da análise dos filmes dirigidos por Kenneth Branagh e James Whale. O conceito de alteridade carrega a compreensão do outro, do diferente. Nas palavras de Brandão (1986, p. 07):

O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou. Homem e mulher, branco e negro, senhor e servo, civilizado e índio...O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzí-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras.

Ainda na visão do autor (1986, p. 07), o olhar através do outro é uma forma de decifrar os aspectos mais complexos do meu eu, da minha cultura e do meu mundo; é como se, na luz que ele projeta sobre mim, nas nuances das nossas diferenças, o eu encontrasse clareza e compreensão de si mesmo. Será para a criatura de Frankenstein que lançaremos o olhar da ideia de alteridade, pois neste contexto, ele é o diferente, o monstruoso, o incivilizado.

4 SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O conceito de tradução intersemiótica foi originalmente reconhecido por Roman Jakobson ao conceber as formas intralingual, interlingual e intersemiótica como processos tradutórios. A tradução intralingual, também chamada de reformulação, consiste em interpretar sinais verbais, utilizando outros sinais dentro da mesma língua. Já a tradução interlingual, é a tradução de signos verbais, utilizando uma língua diferente, e a intersemiótica, seria a tradução de signos verbais para signos não-verbais, ou seja, da arte verbal para a música, cinema, balé, pintura ou vice-versa (Plaza, 2013, p. XI).

Posteriormente, o artista, professor e escritor Julio Plaza aprofundou o conceito da tradução intersemiótica especialmente em seu livro intitulado *Tradução Intersemiótica* (2013), o qual é considerado uma referência ao tratar deste tipo de tradução. Plaza desenvolveu seu pensamento apoiando-se nos conceitos do cientista-lógico-filósofo Charles Sanders Pierce, o qual um extenso trabalho nos estudos da Semiótica, sendo assim, é relevante voltar para as raízes da tradução intersemiótica, ou seja, para a própria semiótica de Pierce, afim de entender de uma forma mais profunda o seu conceito.

Definir a semiótica não é uma tarefa tão simples. Contudo, pode-se dizer que ela “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis” (Santaella, 1983, p. 02). A linguagem vai muito além de sua forma verbal, ela possuiu um caráter multiforme pois, desde a história das civilizações, “nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes” (Santaella, 1983, p. 02), tornando-a uma área de estudo bastante ampla e rica. Ainda para a autora (1983, p. 02) ao se tratar do caráter multifacetado da linguagem, ela nos diz:

Nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se comunicar entre si e com o homem (a linguagem do computador, por exemplo), até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos também que se estrutura como linguagem.

Devido a amplitude da linguagem já mencionada, Pierce depois de muitos estudos e análises classificou em três categorias o processamento mental a fim de

compreender como as coisas aparecem à consciência humana. As categorias elementares apresentadas por Pierce são conhecidas como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Esses termos serão explicados a seguir, com o intuito de clarificar o caminho para então avançar e chegar na própria intersemiótica.

Primeiridade: Significa a qualidade da consciência primeira, aquilo que ainda não tomou uma consciência de análise, interpretação ou comparação. Ela é a primeira percepção das coisas. Santaella traz o exemplo de uma criança para elucidar essa categoria, ao dizer que antes de ela compreender a sua própria existência, ou melhor, a consciência de sua existência, ela simplesmente vive o instante, o novo, o espontâneo, por esta razão que a primeiridade é chamada de qualidade de sentimento, ou a qualidade do simples “sentir de modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento [...] é a nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas” (Santaella, 1983, p. 10).

Secundidade: Nesta etapa o objeto que pode ser material ou não, produz um processo de interpretação através do pensamento, é a maneira como a consciência reage em relação ao mundo, pois o simples fato de nossa própria existência já nos torna seres pensáveis (Santaella, 1983, p. 10).

Terceiridade: É fato que essas categorias de pensamento não agem de formas isoladas, como se houvesse um tempo determinado para cada uma delas funcionarem, o pensamento é ágil e capaz de rápidas associações. O que acontece na terceiridade é a ideia de um signo ou representação, correspondendo “à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo”. É a capacidade de traduzir um signo em outros signos, ou um pensamento em outro pensamento, numa espécie de *ad infinitum*. (Santaella, 1983, p. 11).

É importante destacar que Pierce desenvolveu outras tricotomias, que representam desdobramentos de diferentes categorias. A seguir, apresento o conceito da tríade fundamental de Pierce, que corresponde à divisão dos signos, composta pelos termos signo, objeto e interpretante. Para Pierce, o signo também chamado de representamen tem por característica principal representar alguma coisa a alguém, que é o próprio objeto, esse que pode ser perceptível, imaginável ou até inimaginável. Esse objeto não possui apenas uma única forma, uma única imagem mental, ele é

apenas uma ideia. Para entender um pouco melhor esse conceito, Pierce fornece o exemplo do signo estrela o qual pode representar um astro com luz, um artista famoso, ou até mesmo sorte, desta forma, “um signo pode ter mais de um objeto” (Pierce, 2005, p. 46-47). Para Plaza (2013, p. 19) “A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo dos signos, dá-se um sentido ao mundo [...] o homem pensa com signos e é pensado pelos signos”. Para o autor, o signo que permanece apenas na mente, como pensamento, precisa ser exteriorizado por meio da linguagem, pois somente assim poderá ser compartilhado socialmente. Isso ocorre porque pensamento e linguagem não operam de forma separada.

O interpretante, por sua vez, é a forma dinâmica que o signo adquire, ou seja, sua capacidade de gerar múltiplas representações, pois ele representa o entendimento que o signo produz na mente do receptor, não se trata de algo específico, mas da interpretação ou ideia gerada pelo signo (Pierce, 2005, p. 46).

a “indeterminação do signo em si mesmo” como elemento fundamental do processo de significação e atribui ao intérprete o papel de ir desatando os interpretantes dinâmicos possíveis e define a *interpretação* como um processo de nutrição dos termos no qual o intérprete é apenas um dos elementos envolvidos (Zilocchi, 2001, p. 188).

Portanto, fica claro que a interpretação de um signo é sempre diversa, dando origem a novos interpretantes com o passar do tempo, seja ano após ano, década após década, sempre mostrando que novas leituras são constantemente possíveis (Zilocchi, 2001, p. 188). Plaza (2013, p. 36) também afirma “é por isso que a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário visa penetrar no que há de mais essencial no signo”.

Para deixar mais claro esse conceito, irei utilizar um exemplo encontrado no artigo *Interpretante, Interpretação, Intérprete* da autora Ana Maria Zilocchi, a qual utiliza a pintura famosa de Michelangelo, A criação de Adão, a qual encontra-se no teto da capela Sistina. Dentre os signos interpretantes que se pode ter, Zilocchi utiliza uma interpretação por Alex Ebel, ilustrador de ficção científica e fantasia. Nessa visão, segundo Ebel, existe um diálogo entre a fé e ciência, ou seja, duas ideias de criação, que apesar de serem ideias discordantes para a autora, já que de um lado, vemos a

criação segundo a perspectiva da igreja, e do outro, a intertextualidade, onde a semiose se manifesta. (Zillocchi, 2001, p. 191).

Dado que o signo possui esse caráter de transmutação, Plaza (2010, p. 18) destaca que todo pensamento pode ser considerado uma tradução, pois todo pensamento é, na verdade, a tradução de outro pensamento. “Neste caso, o pensamento, que já é signo, precisa ser traduzido em uma expressão concreta e material de linguagem, que possibilite a interação comunicativa” (Plaza, 2010, p. 19). Como mencionado anteriormente, um signo possui a capacidade de desdobrar-se em outros signos, processo que ocorre por meio do pensamento. Assim, pode-se afirmar que o pensamento já é intersemiótico (Plaza, 2010, p. 21).

Ao abordar as características do signo, considerado o elemento central no processo de significação, é importante destacar a tríade estabelecida por Pierce, composta por índice, ícone e símbolo. A seguir, apresentarei brevemente essa tríade conforme a classificação proposta por Pierce. De acordo com o autor (2000, p. 64), o ícone é um signo cuja representação pode ser substituída por qualquer outra coisa que compartilhe semelhanças com o representamen. Plaza (2013, p. 22) reforça essa ideia, afirmando que, em relação ao objeto imediato, o ícone é considerado um signo de qualidade. Os significados que ele provoca são essencialmente sentimentos, como aqueles despertados por uma peça musical ou por uma obra de arte.

Afirmando ainda a importância do ícone, Pierce (2000, p. 64) declara: “a única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone”.

Já o índice é aquilo que representa uma indicação, uma pista, para Pierce “tudo o que atrai a atenção é índice” é o signo que nos leva a alguma experiência. Pierce (2000, p. 67) fornece alguns exemplos muito interessantes ao tratar dos índices, para ele: “um barômetro a marcar pressão baixa e ar úmido é índice de chuva [...] Um cata-vento é um índice da direção do vento [...] a estrela polar é um índice, ou um dedo indicador, que nos mostra onde fica o Norte”.

Por último, tem-se o símbolo, este o qual é signo de lei devido a sua convenção ou hábito, em relação ao Objeto Imediato (Plaza, 2013, p. 22). Pierce (2000, p. 71). define o símbolo como um “representâmen” cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante. Pode-se

dizer que o símbolo é a representação quase que “imposta” por meio da força de um hábito.

O estudo dos símbolos é um campo bastante interdisciplinar, que se conecta com diversas áreas das ciências humanas, como antropologia, psicologia, história, entre outras. Embora cada uma dessas disciplinas tenha sua própria concepção de símbolo, as descobertas feitas em cada uma delas enriquecem e ampliam a compreensão do simbólico. Dessa forma, me atentarei para a semiótica de Pierce, e o que ele define como símbolo. Para Pierce “o símbolo constrói uma relação com seu objeto por meio de uma ideia na mente do intérprete” (Soares, 2010, p. 50), ainda nesse sentido:

[...] o símbolo é um signo que estabelece uma relação com seu objeto por meio de uma mediação, ou seja, as ideias presentes no símbolo e em seu objeto se relacionam a ponto de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto, isto é, fazendo com que o símbolo represente algo que é diferente dele (Soares, 2010, p. 51).

Dessa forma, o símbolo é compreendido não por sua conexão direta com o objeto que representa, mas pela mediação existente entre ambos. Essa mediação é influenciada por diversos fatores, como os aspectos sociais, culturais, religiosos, entre outros. Muitos símbolos podem ter diferentes representações, ou interpretantes, enquanto outros estabelecem uma regra fixa, tornando-se legi-signos, símbolos que funcionam como uma norma para determinar seu interpretante. No entanto, é importante lembrar que essas “leis” podem ser transformadas ou evoluir ao longo do tempo (Soares, 2010, p. 51). A respeito do símbolo, explorarei mais essa categoria na análise fílmica, o monstro como símbolo.

Ao resumir sobre a natureza dos signos em ícone, índice e símbolo, Pierce (2000, p. 73) traz uma síntese sobre eles quando diz:

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa: simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança. Mas na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria.

Santaella (2005, p. 55-56) nos lembra que todas as inúmeras classificações de Pierce referente ao signo são para representar as diferenças entre eles “que vão do signo genuíno ou pensamento puramente abstrato até um simples sentimento indefinido...” Outro ponto muito importante referente à classificação dos signos é que segundo o próprio Charles Pierce (2005, p. 56), nenhum deles é considerado completo ou autossuficiente, sendo que a semiose “perfeita” é a união dos ingredientes icônicos, indiciais e simbólicos na mesma proporção.

Ao tratar de forma mais específica a tradução intersemiótica, também chamada de transmutação, refere-se ao processo de conversão de signos verbais em signos não verbais. Em outras palavras, trata-se da tradução de um sistema de signos para outro, como, por exemplo, da linguagem escrita ou falada para a música, a dança, o cinema ou a pintura, e vice-versa (Plaza, 2013, p. XVII).

A autora Diniz (1998, p. 314) ao também explorar o caráter intersemiótico dos signos, analisa alguns elementos como, por exemplo, relação entre textos dramáticos e filmes, que segundo ela, ambos possuem o aspecto verbal e visual, porém, sempre com um destes de forma predominante. O teatro, é mais verbal, embora o aspecto visual seja muito importante, e o cinema, mostra-se mais visual, mas não deixa de ser verbal. A autora utiliza uma definição de Marcel Cornis-Popp, ao tratar da adaptação teatral para o cinema, quando ele diz que esse processo é uma transação no “interlugar”, um processo que destaca a alteridade e a diferença entre os textos, buscando “consistências proporcionais”.

Diniz (1998, p. 318) menciona a tradução intersemiótica de *King Lear* do teatro para o cinema, analisada por Wayne Schmalz, na qual a imagem da pedra, recorrente no texto, é adaptada para as telas. Por exemplo, quando Lear chama as pessoas de “homens de coração de pedra”. Kozintsev, o diretor do filme, incorporou esse símbolo de pedra/rocha nas imagens principais, representando o chão como cascalho e os camponeses como figuras mudas, semelhantes à pedra, criando um ambiente árido e melancólico. A autora também destaca o elemento cultural na tradução intersemiótica, ressaltando sua grande importância, já que ele também funciona como um tipo de interpretante. Isso indica que a tradução não se limita à simples transposição entre sistemas de signos distintos, mas envolve também um aspecto cultural.

O processo tradutório de caráter intersemiótico é vasto e complexo, pois lida com o sentimento humano expresso nas mais diversas formas artísticas. A arte, em

sua essência, não é algo ortodoxo ou restrito a regras fixas, mas uma forma dinâmica, orgânica de expressão. A tradução de um signo para outro não diminui as diferentes formas de arte, mas busca equivalências dentro das especificidades de cada uma. Além das equivalências “técnicas”, o processo tradutório também envolve aspectos sociais e culturais que moldam a nossa percepção do mundo. Importante destacar também que a tradução desempenha um papel crucial na recuperação da história, ao permitir que diferentes formas artísticas e culturais sejam transmitidas e reinterpretadas ao longo do tempo, mantendo-se vivas e relevantes.

Plaza traz essa reflexão em seu livro ao tratar da tradução como forma de recuperar a história, para ele (Plaza, 2013, p. 07):

Estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente.

Plaza, também analisa a tradução do signo estético, a poesia por exemplo, sendo que na função poética “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo” (Plaza, 2013, p. 27) dessa forma muitos teóricos como Haroldo de Campos, Roman Jakobson e Octavio Paz entendem que o signo ou informação estética é intraduzível, denominando o termo “transcrição” para as traduções poéticas. Para Haroldo de Campos (2011, p. 16), a tradução da poesia:

Procedendo por reversão dialética desse momento de negatividade radical, passei a afirmar, em contrapartida, a possibilidade, em princípio, da recriação (re-criação) de textos poéticos. Para fazer face ao argumento da “outridade” da informação estética quando “reproposta” numa nova língua, introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.

Ainda ao tratar da tradução de informação estética, compreende-se que esta ultrapassa os limites da semântica, já que se trata de algo que foi transmitido do próprio artista, ou seja, ela não admite o processo de codificação, devido ao seu caráter de fragilidade (Campos, 2011, p. 32). Para Campos e Plaza, ambos acreditam que a tradução de textos criativos será sempre recriação, e Campos ainda cita o

exemplo de Cavalcanti ao traduzir Propércio em vers de société, no qual utilizou-se de recursos disponíveis em seu idioma poético para trazer um novo repertório, muitas vezes ofuscado pelo gosto acadêmico já que “seu lema é make it new: dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (Campos, 2011, p. 36).

Em síntese, a tradução não significa apenas um processo de codificação entre línguas diferentes, ela se dá no jogo da própria linguagem, é por essa razão que quando uma obra literária é adaptada para o cinema, ou um jogo de videogame, também denominamos esse processo de tradução ou mais especificamente de tradução intersemiótica. É numa tradução intersemiótica que um texto tem a oportunidade de ganhar uma nova interpretação em uma ou mais linguagens, e essa abordagem permite explorar a capacidade humana de representar a si mesmo e ao mundo, compartilhando com os outros a visão particular com que se observa a realidade. Essas novas possibilidades interpretativas de um texto são resultado do próprio movimento mutável da vida, a qual é feita de novas descobertas e formas de viver.

Pois entre viver e existir encontramos notas que diferenciam o acontecimento-vida, dando-lhes dinâmicas sempre novas para a história. [...] o ser humano sempre traduziu as experiências, para daí, reinventar a vida. E aqui, chegamos ao ponto-questão [...] pensar a tradução como forma de reinventar a vida (Rocha, 2024, p. 08).

Considerando a tradução intersemiótica do livro para o cinema, a qual é o objetivo central deste estudo, analisar-se-ão alguns elementos importantes nesse tipo de tradução. O livro *A Literatura em caminhos de tradução intersemiótica*, organizado pela Professora Adilma Nunes Rocha, traz alguns exemplos de trabalhos muito interessantes de tradução intersemiótica, entre alguns deles, destaco aqui uma breve reflexão da pesquisa intitulada *Do Romance ao Cinema: O Realismo Fantástico em Harry Potter e a Pedra Filosofal*, nesta breve análise, será verificado algumas transformações que aconteceram na hora de traduzir o livro para o cinema, assim como as suas “perdas” e “ganhos”.

Quando tratamos de uma tradução intersemiótica, especialmente de um livro para o cinema, é importante entender que essa tradução não é puramente uma reprodução, mas sim, trata-se de um processo de transcodificação/transcrição. Por

se tratar de uma literatura fantástica, que assemelha-se ao gênero gótico proposto em minha pesquisa, entende-se que:

O gênero fantástico evoluiu com o passar do tempo: no século XIX era exigido a presença do sobrenatural, monstros e fantasmas, em seguida passou a explorar o psicológico, usando alucinações e pesadelos, e então o fantástico passou a aproximar o mundo real do mundo sobrenatural, criando incoerências entre eles. A literatura fantástica, assim como qualquer outro gênero literário, está sempre evoluindo (Medrado, 2024, p. 103).

Em sua pesquisa, Medrado cita a importância da tecnologia como veículo principal para as produções cinematográficas, especialmente para o gênero fantástico, ao trazer o “irreal” para a categoria do “real” ao fazer o espectador acreditar quase que “forçadamente” (2024, p. 108). Um dos elementos analisados na tradução intersemiótica do livro para as telas da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal* é um trecho em que Harry vai às compras escolares com Hagrid, em direção ao Beco Diagonal, contudo, para entrar nesse beco, exclusivo para os bruxos, os dois precisam passar por uma passagem secreta, é quando Hagrid bate três vezes com o seu guarda-chuva na parede, e um portal mágico abre-se, deixando Harry absolutamente espantado. No filme, essa cena já com os efeitos da computação gráfica, a abertura na parede é mais impactante “mostrando os tijolos se moverem como se estivessem se realinhando e formando uma grande passagem para o Beco Diagonal” (Medrado, 2024, p.115). Ainda para o autor (2024, p. 115), nesta cena:

A magia é evidenciada através das imagens coloridas e da música que começa a tocar no momento em que Harry vê o Beco Diagonal. A arquitetura dos prédios é bem peculiar: todas as fachadas das lojas são tortas, curvadas para frente, como se fossem sustentadas por magia. O figurino dos frequentadores do lugar também chama atenção pelo fato de usarem chapéus pontudos e roupas coloridas.

Acontece também que no livro a escritora J.K. Rowling não menciona as roupas das personagens, diferentemente dos produtores do filme que introduziram “arquétipos de bruxas e bruxos para montar o figurino dos personagens” (Medrado, 2024, p. 115). Outro ponto interessante para se analisar é quando acontece a seleção dos alunos para verificar em qual família eles irão ficar até chegar à formatura, e essa decisão ocorre da seguinte forma: cada aluno deve colocar o chapéu mágico, e esse decidirá a futura família dos alunos. Quando Harry veste o chapéu, narrado como sujo

e remendado, ele começa a falar e em seguida canta uma canção: (Medrado, 2024, p. 116).

Ah, vocês podem achar pouco atraente, Mas não me julguem só pela aparência. Engulo a mim mesmo se puderem encontrar. Um chapéu mais inteligente do que o papai aqui. Podem guardar seus chapéus-coco bem pretos, suas cartolas altas de cetim brilhoso. Porque eu sou o Chapéu Seletor de Hogwarts E dou de dez a zero em qualquer outro chapéu (Rowling, 1997, tradução de Lia Wyler, 2016, p. 97).

No livro, a parte em que o chapéu canta, está destacada em itálico, pois ele mesmo (o chapéu) toma a voz para si, apresentado características que são humanas, e quando chega a vez de Harry, que já está nervoso por não querer ir para a casa Sonserina, que já era conhecida por ser um lugar não muito agradável, tem o seguinte diálogo com o chapéu:

[...]” Sonserina, não, Sonserina, não”. – Sonserina, não, hein? – disse a vizinha. – Tem certeza? Você poderia ser grande, sabe, está tudo aqui na sua cabeça, e a Sonserina lhe ajudaria a alcançar essa grandeza, sem dúvida nenhuma, não? Bem, se você tem certeza, ficará melhor em GRIFINÓRIA! Harry ouviu o chapéu anunciar a última palavra para todo o salão. Tirou o chapéu e se encaminhou trêmulo para a mesa de Grifinória (Rowling, 1997, tradução de Lia Wyler, 2016, p. 100).

Esse relato apresentado no livro foi adaptado quando traduzido para o cinema. No filme o chapéu não canta, e possuiu algumas características um pouco diferentes das que estão descritas no livro, como a sua boca e seus olhos. Quando Harry veste o chapéu, “um movimento *travelling* (movimento de câmera colocada em um suporte) em 360° é usado para dar dinâmica à cena, [...] O close-up também é usado na cena, deixando o rosto de Harry em evidência [...]” (Medrado, 2024, p. 117).

Como podemos verificar, o cinema e todos os seus recursos de produção são capazes de criar/recrutar algum trabalho, de maneira a alterá-lo em algumas situações, pois como Julio Plaza já entendia, a tradução intersemiótica, ou melhor, a tradução em si como uma operação criativa. De outra forma, é interessante ao tratar do cinema, a sua capacidade de trazer para as telas o gênero realismo fantástico, ao “mostrar” aquilo que foi narrado, assim como as fantasias e todo o universo sobrenatural. O fato é que ao “ver” ampliamos ainda mais a nossa capacidade interpretativa e de ressignificação das coisas, é por isso que podem existir muitas adaptações cinematográficas de um mesmo livro, como uma forma de trazer um novo prisma sobre algum fenômeno. No que diz respeito ao estudo das adaptações fílmicas, mais

precisamente do texto para a tela, entende-se que esse assunto é relevante pois ao estudá-lo, verifica-se a sua importância, não apenas no sentido de dar “vida” à letra ao trazê-la para o mundo visível, mas como uma forma de manter viva a memória, nesse sentido:

Vale salientar que as sociedades contemporâneas têm se utilizado dos novos recursos de materializar a memória, como o cinema. Atualmente, os novos arquivos orais e audiovisuais são utensílios de produção desta memória, notadamente na literatura e na televisão. A literatura, devido à importância dada aos registros como forma de perpetuar a cultura de um povo, torna-se espaço para registro e trânsitos de memória. Pois, a memória, é onde cresce a história, trazendo o passado, servindo o presente e alimentando o futuro (Santos; Maia, 2024, p. 85).

Além do mais, as adaptações filmicas podem ser vistas como um reflexo da caminhada humana, considerando todos os mistérios da vida já narradas na literatura, música e pintura, pois eles também “refletem os problemas, ansiedades e os valores da sociedade que os produziu” (Desmond; Hawkes, 2005, p. 01. tradução nossa).

A questão da “fidelidade” em adaptações filmicas também é um assunto que sempre está presente, contudo, é importante compreender que a literatura e o cinema são formas de arte independentes, e que se manifestam de formas diferentes também. Ademais, as diferenças que existem entre ambas as artes não se concentram apenas em distingui-las entre verbal e imagético, mas reside na própria forma do cinema, como um instrumento tecnológico que ultrapassa as nossas próprias expectativas (Procner, 2023, p. 12). Ainda para a autora (2023, p. 12), ao considerar o cinema como uma arte que assim como as outras utiliza-se da criatividade e da liberdade de expressão, não apenas de seus produtores, mas também de seus espectadores, que além de conhecer o texto escrito terão a oportunidade de explorar outros olhares de um determinado objeto. Sendo assim:

“[...] a descoberta e a construção se realizam através do ponto de vista do receptor, da maneira como ele se aproxima e se insere no âmbito ficcional, de criação. E ao admitirmos que filme e livro são obras distintas, assumimos que elas não se manifestam da mesma forma, pelo mesmo meio e com o mesmo fim. Logo, a “fidelidade”, nesse contexto, torna-se impraticável” (Procner, 2023, p. 14).

O ponto central desta reflexão sobre adaptação fílmica é entendê-la como um processo livre e criativo, sem compará-la ou subjugá-la, especialmente no sentido de

e elevar uma forma artística em detrimento de outra. Esse pensamento não é apropriado, sobretudo para aqueles que já reconhecem e valorizam as diferentes formas artísticas, levando em conta suas especificidades. Assim, pode-se compreender que:

Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato. Não é possível considerar numa adaptação o filme como cópia em outra mídia do livro; a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas um ponto de partida de um processo complexo que admite e prevê mudanças. (Silva, 2012, p. 198).

A partir das considerações acima, o intuito delas é superar o famoso clichê “o livro era melhor” ou ainda, diminuir o filme em relação ao livro, no entanto, isso não significa que as comparações não existam, muito pelo contrário, Stam registrou alguns pontos interessantes ao “comparar” as adaptações fílmicas, para ele existem pelos menos três situações: (a) algumas adaptações cinematográficas não conseguem captar aquilo que mais apreciamos no livro; (b) existem adaptações melhores que outras; (c) algumas adaptações perdem algumas características registradas na fonte (Stam, 2008, p. 20). Ainda para Stam (2008, p. 20) é preciso compreender que:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

Stam também ressalta a importância de enxergar a adaptação a partir das contribuições dos estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, os quais passaram a analisar os textos literários não mais como uma estrutura de significados únicos, fechados em si, mas sim, ao levar em consideração os fenômenos culturais e sociais, esses que estão em constante mudança, desta forma, a partir desta concepção é possível ver uma obra em várias perspectivas. Para Roland Barthes (2007, p. 50), “toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um “objeto”, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto”.

Robert Stam (2008, p. 21) também lembra do conceito bakhtiniano, em que a expressão artística é uma “construção híbrida”, ou seja, “que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra”. Isso não significa que trata-se apenas de um “diálogo” entre duas ou mais partes, a relação da qual aqui se trata, baseia-se mais precisamente “na relação de alteridade entre um EU e outro EU no processo de interação por meio da linguagem” (Procner, 2023, p. 18). Ao considerar a história da literatura e a do cinema de forma mais ampla, ambas precisam ser vistas “à luz dos eventos históricos de larga escala” (Stam, 2008, p. 36).

Uma outra pesquisadora importante, especialmente na área de adaptação, é a professora Linda Hutcheon. Em seu livro *Uma Teoria da Adaptação* (2013), a autora traz importantes reflexões a respeito dos estudos da adaptação, considerando contextos bastante diversificados. No que diz respeito especificamente à tradução intersemiótica, a autora explora três importantes modos de engajamento que esse tipo de tradução proporciona, sendo eles os modos: contar, mostrar e interagir. Hutcheon, entende que a maneira como as histórias são trazidas ao público revelam muito sobre os contextos nas quais elas estão inseridas. Segundo a autora (Hutcheon, 2013, p. 54):

Os contextos de criação e recepção são tantos materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente.

Para se ter uma ideia, a autora cita alguns exemplos de adaptações ao considerar os contextos de criação e recepção, um deles é a produção *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (*O médico e a irmã monstro*), dirigida por Roy Ward Baker, em 1971. Esse filme buscou trazer à tona a pauta feminista e a reação britânica desse movimento, aliás, outras adaptações de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* foram feitas, e os caminhos e escolhas pelas quais essas passaram são definidas pelo “momento histórico-político das produções” (Hutcheon, 2013, p. 55).

Ao voltar para os três modos de engajamento apontados por Hutcheon, os quais são: contar, mostrar e interagir, gostaria de explorá-los um pouco mais a fundo, pois os considero muito importantes nos estudos de adaptação. Ao tratar-se do modo contar para o mostrar, do texto para o cinema, sabe-se que as técnicas

cinematográficas muito contribuem para atrair a atenção dos espectadores, o que difere-se do teatro por exemplo, pois a câmera limita o que pode ser visto, “eliminando a ação lateral que poderia ter chamado a nossa atenção no palco” (Hutcheon, 2013, p. 73).

O modo mostrar ⇔ mostrar acontece quando alguma história que já possui uma mídia performativa é adaptada para uma segunda mídia, ou seja, um filme que é adaptado para uma peça de teatro, ou vice-versa. O que pode-se compreender é que apesar de existir mais de uma forma de mostrar, nenhuma delas será igual devido as suas especificidades, e as convenções de cada mídia (Hutcheon, 2013, p. 82). Um dos exemplos citados pela autora é a da transposição do filme *Cerimônia de Casamento* (A Wedding) de Robert Altman para uma ópera em 2004, nesta adaptação houve uma redução de 32 personagens, tendo 16 papéis cantados (Hutcheon, 2013, p. 80).

Por último, existe um outro modo bastante interessante, o modo interagir, esse o qual o tipo de engajamento é participativo. Neste modo, os videogames mostram-se bastante populares, especialmente porque o final do protagonista não está selado, e o sentimento de tensão, insegurança torna-se o alvo de divertimento por parte do jogador, ou seja, o mais importante nesse modo é o processo e não o seu produto final (Hutcheon, 2013, p. 83). Devido ao crescimento do uso de videogames em todo o mundo, muitas histórias literárias já estão se tornando enredo de jogos, além dos livros-jogos, onde o leitor pode fazer escolhas durante a leitura. Além disso, do ponto de vista econômico, sabe-se que a indústria dos jogos movimenta mais dinheiro em comparação à indústria fílmica e da música anualmente.

Para o autor Ricardo Maciel dos Santos (2021, p. 01), em seu *livro Narrativas em Confluências: Literatura e Videogames*, “os videogames não deixam também de incorporar procedimentos e traços oriundos de vários campos artísticos e literários, provocando discussões acerca de seu estatuto enquanto arte híbrida, sintonizada com as demandas de nosso tempo. Ainda para o autor as relações entre literatura e videogames vão além do processo de adaptação, para Santos (2021, p. 03):

Diálogos implícitos, afinidades indiretas, citações e travessias imprevistas também enriquecem o espaço destas relações, num movimento distinto dos descritos pelos estudos convencionais sobre adaptação. Assim como os videogames são influenciados e buscam inspiração nas obras literárias, vemos que, cada vez mais, a literatura encontra nos videogames novas

formas de expandir suas fronteiras, formando uma teia de interações férteis, produtivas e instigantes.

Apesar destas considerações, têm-se muito ainda a pesquisar e desbravar sobre esse universo midiático, especialmente no que diz respeito à relação entre literatura e videogames. Ao voltar para as adaptações filmicas, pode-se perceber que o estudo delas merecem atenção, assim como todas as outras formas de arte, além disso, ao estudar filmes, descobre-se o quanto de reflexão e conhecimento eles nos fornecem a respeito do mundo ao nosso redor (Desmond; Hawkes, 2005, p. 01).

4.1 MARY SHELLEY E O ROMANCE FRANKENSTEIN

A escritora Mary Shelley nasceu em Londres, em 1797, filha de dois importantes intelectuais da sociedade inglesa: Mary Wollstonecraft e William Godwin. Sua mãe é amplamente reconhecida como uma das precursoras do pensamento feminista, especialmente por sua obra *A Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792), considerado um dos primeiros textos fundamentais da filosofia feminista. Além dessa, Wollstonecraft produziu diversos escritos centrados na defesa da educação e dos direitos das mulheres. Já William Godwin destacou-se como um escritor e pensador político radical, com afinidades ao anarquismo, sendo autor de obras como *Enquiry Concerning Political Justice* (1793), nas quais expressa suas concepções políticas para a época.

Mary Wollstonecraft faleceu dias após o parto de Mary Shelley, o que fez com que a escritora crescesse sem a presença de sua mãe. Ainda assim, Shelley tinha plena consciência da relevância intelectual e social de ambos os pais. Essa consciência é evidenciada em seu prefácio à edição de 1831 de *Frankenstein*, escrito para a coleção *Standard Novels*, no qual ela afirma: “Não é de se estranhar que, como filha de duas pessoas de notável celebridade literária, tenha pensado muito cedo na vida em escrever” (Shelley, 1831, p. 15).³⁸

Após a morte de Mary Wollstonecraft, William Godwin passou a dedicar atenção especial à filha Mary e à enteada Fanny. Segundo a biógrafa Miranda Seymour, em sua obra *Mary Shelley*, embora as meninas tenham crescido sem a

³⁸ It is not singular that, as the daughter of two persons of distinguished literary celebrity, I should very early in life have thought of writing.

presença materna, estavam cercadas de afeto e cuidado. Ainda que Godwin tenha demonstrado interesse em estabelecer novos relacionamentos ao cortejar Harriet Lee, por exemplo (Seymour, 2000, p. 38).

Mary Shelley e sua irmã Fanny cresceram na Inglaterra durante o período de guerra com a França. Nesse contexto, tiveram bastante contato com a língua francesa, seja ao ouvir conversas de imigrantes, seja ao brincar com os filhos deles na escola. Mary também costumava visitar regularmente o cemitério onde sua mãe estava enterrada, uma experiência que, segundo Seymour (2000, p. 43), “fortaleceu o sentimento de Mary em relação à mãe, a quem ela conhecia por meio da pintura de John Opie”.³⁹ A infância de Mary Shelley foi, de certa forma, feliz, marcada por uma educação centrada na leitura de poemas e no incentivo à escrita, desde muito jovem, ela já criava suas próprias histórias. Na vida adulta, ela recorda com carinho o quanto era sonhadora. Esse traço reflete os ideais de seus pais, William Godwin e Mary Wollstonecraft, que defendiam uma criação voltada para o desenvolvimento da autonomia e da felicidade de suas filhas, incentivando-as a pensar por si mesmas. O romance *The Enquirer*, de Godwin, reúne ensaios escritos por ele e por Wollstonecraft durante suas discussões sobre educação. Para ambos, o verdadeiro objetivo da formação era promover a felicidade e a capacidade de fazer escolhas próprias (Seymour, 2000, p. 25-26).

Em 1814 Mary conhece o seu único companheiro Percy Bysshe Shelley (1792), um importante poeta inglês, que apesar de ter nascido em uma família aristocrática e privilegiada, nutria desde cedo uma visão de mundo radicalmente oposta à de seu meio social. Criado em um ambiente conservador, ele reagiu com intensidade, rejeitando as convenções da época. Seu forte desejo de liberdade, a aversão à intolerância e a busca sincera por verdade e justiça fizeram dele um defensor apaixonado de ideias extremas e transformadoras⁴⁰ (Symonds, 2012, p. 21). Como já dito, Percy Shelley desenvolveu ideias bastante radicais, em 1811 chegou a

³⁹ These regular visits to the churchyard helped strengthen Mary's sense of the mother she only knew through Opie's portrait.

⁴⁰ Born in the stronghold of squirearchical prejudices, nursed amid the trivial platitudes that then passed in England for philosophy, his keen spirit flew to the opposite pole of thought with a recoil that carried him at first to inconsiderate negation. His passionate love of liberty, his loathing for intolerance, his impatience of control for self and others, and his vivid logical sincerity, combined to make him the Quixotic champion of extreme opinions.

ser expulso da universidade de Oxford pela publicação de seu panfleto junto com seu colega Thomas Jefferson Hogg, denominado *The necessity of Atheism* (1811).

A aproximação de Percy Bysshe Shelley e Mary Godwin tem origem em sua relação anterior com William Godwin, pai de Mary. Segundo John Addington Symonds (2012, p. 29), em 3 de janeiro de 1812, Shelley enviou uma carta a Godwin na qual manifestava profunda admiração por sua obra *Justiça Política*. Na correspondência, Shelley relata o impacto que a leitura do livro teve sobre ele, descrevendo-a como decisiva para sua mudança de interesse, da ficção romanesca para questões de utilidade pública e reforma social. Além disso, expressa o desejo de estabelecer uma relação de amizade com Godwin, a quem não apenas respeitava intelectualmente, mas via como alguém digno de orientá-lo em sua formação filosófica e moral.

Após enfrentar dificuldades financeiras e um crescente descontentamento em seu casamento com Harriet Shelley, Percy Shelley estreitou seus laços com a família do filósofo William Godwin. Nesse contexto, aproximou-se de Mary, uma jovem de apenas 16 anos. O relacionamento entre os dois rapidamente evoluiu para um envolvimento amoroso. Educada em um ambiente permeado por ideais progressistas e liberais, Mary não hesitou em corresponder à paixão de Shelley. Mesmo ciente de que ele era casado e pai de dois filhos, ela aceitou fugir com ele (Symonds, 2012, p. 41). Não tratarei em detalhes dos acontecimentos que se seguiram após a partida de Mary e Percy Shelley, episódio que causou profundo sofrimento a Harriet, levando possivelmente ao seu suicídio em 1816. No entanto, esses fatos contribuem para a compreensão do modo de vida e das escolhas pessoais de Percy e Mary, revelando aspectos importantes de sua trajetória emocional, moral e ideológica.

O novo casal, Percy Bysshe Shelley e Mary Shelley realizaram algumas viagens, e no verão de 1816 se estabeleceram na Suíça por um tempo, tornando-se vizinhos de Lord Byron. A própria Mary Shelley relata essa experiência em seu prefácio à edição de 1831 para a *Standard Novels*. Segundo a autora, o verão foi marcado por chuvas intensas e clima desagradável, o que os obrigou a permanecerem grande parte do tempo dentro de casa. Durante esse período de reclusão, o grupo de amizade que era composto por Mary e Percy Shelley, Byron e John Polidori, leram algumas histórias de fantasmas traduzidas do alemão para o

francês, até que Lord Byron sugeriu: “cada um de nós escreverá uma história de fantasmas” (Shelley, 1831, p. 17).⁴¹

Mary Shelley também relata as longas conversas travadas entre Lord Byron e Percy Shelley, nas quais se descreve como uma ouvinte atenta e dedicada. Entre os temas discutidos, destacavam-se as diversas doutrinas filosóficas, a natureza e a origem da vida, as experiências do Dr. Darwin, além de questões como a reanimação de cadáveres e o galvanismo. Foi a partir dessas reflexões que a imaginação de Mary ficou à solta. Ela afirma que, com os olhos fechados, visualizou a figura de um fantasma, que, sob o efeito de uma máquina poderosa, começava a dar sinais de vida, um ser entre o vivo e o morto (Shelley, 1831, p. 19).

É assim que começa o nascimento de *Frankenstein*, cuja obra, Mary faz questão de citar o apoio e estímulo de seu marido, Percy Shelley, que nas próprias palavras delas “Certamente não devo a sugestão de um só incidente a meu marido, nem a menor influência na cadeia dos meus sentimentos, mas, não fosse pelo seu estímulo, o texto jamais tomaria a forma na qual foi apresentado ao mundo” (Shelley, 1831, p. 21).⁴²

Em 1818, surge a primeira edição de *Frankenstein*, publicada em 11 de março pela editora Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones. Essa primeira edição foi lançada anonimamente, em três volumes, conforme o formato tradicional das primeiras publicações do século XIX. Em 11 de agosto de 1822, a editora G. and W. B. Whittaker publicou a obra em dois volumes, após o sucesso da peça teatral *Presumption or, the Fate of Frankenstein*, adaptada pelo dramaturgo Richard Brinsley Peake. Nessa edição de 1822, Mary Shelley já se figurava como autora. A terceira edição, publicada em volume único em 31 de outubro de 1831 pela Colburn & Bentley, tornou-se a mais popular; é nessa versão que Mary Shelley insere uma introdução à obra, na qual explica suas motivações para escrevê-la. A versão de 1831 continua sendo a mais lida até os dias de hoje, embora muitos especialistas ainda prefiram a versão original de 1818 (Comentário do tradutor em Shelley, 2017, p. 23).

Diversas outras edições de *Frankenstein* foram publicadas após os anos mencionados anteriormente. A pesquisadora Lilian Agg Garcia, em sua tese de

⁴¹ We will each write a ghost story, said Lord Byron.

⁴² I certainly did not owe the suggestion of one incident, nor scarcely of one train of feeling, to my husband, and yet but for his incitement, it would never have taken the form in which it was presented to the world.

doutorado intitulada *Mary Shelley e as cartas de Frankenstein: uma análise comparativa de seis traduções brasileiras* (2017), apresenta quadros que registram as edições da obra em Língua Inglesa ao longo do século XIX, bem como suas respectivas traduções entre os séculos XIX e XX. Segundo Garcia (2017, p. 81), foram identificadas 24 edições em inglês e cerca de 14 traduções. No Brasil, a primeira publicação do romance ocorreu em 1943, pela editora Casa Vecchi, com tradução de Stella Martins Paredes.

Nesta pesquisa optei por utilizar a edição bilíngue e comentada do romance *Frankenstein*, correspondente à primeira versão de 1818, publicada pela editora Landmark em 2017, com tradução de Doris Goettems. Embora traga o texto original da primeira edição, essa publicação inclui também a introdução escrita por Mary Shelley em 1831 para a coleção *Standard Novels*.

Conforme já mencionado, utilizo como fonte de estudo a edição bilíngue publicada pela editora Landmark (2017), que apresenta a versão original de Frankenstein, datada de 1818. A obra está estruturada em três volumes. O primeiro volume é composto por sete capítulos, iniciando-se com quatro cartas escritas pelo explorador marítimo Robert Walton à sua irmã Margaret, residente na Inglaterra. O segundo volume reúne nove capítulos. Já o terceiro e último volume contém sete capítulos, sendo que o desfecho da narrativa se dá por meio de mais cinco cartas enviadas por Walton à Margaret. Um aspecto interessante a ser destacado é que Margaret, irmã de Walton, apenas recebe as cartas, não havendo, ao longo da narrativa, qualquer resposta enviada por ela.

Ao longo do romance, as principais vozes narrativas são do marinheiro Robert Walton, do cientista Victor Frankenstein e da criatura/monstro. Walton inicia e conclui a história por meio de suas cartas. Frankenstein, por sua vez, narra os eventos centrais da trama, desde a sua infância, a relação com sua família, o vínculo amoroso com Elizabeth, sua ida à universidade de Ingolstadt, seus experimentos científicos, a criação do monstro e sua incessante busca para destruí-lo. A partir do segundo volume, é a criatura quem assume a narrativa, contando sua própria versão dos acontecimentos.

Neste trabalho, apresentarei brevemente o romance *Frankenstein*, considerando que muitas pessoas acreditam já conhecê-lo completamente. Contudo, o conhecimento da narrativa, deve-se principalmente às adaptações cinematográficas

e ao impacto contínuo que exerce como fonte de inspiração dentro do gênero gótico, mais do que ao conhecimento da obra literária em si. Como aponta Hutcheon (2013, p. 234), as adaptações têm o poder de “manter viva a obra original, proporcionando-lhe uma sobrevida que, de outra forma, não seria possível”.

A narrativa tem início com as cartas enviadas por Robert Walton à sua irmã Margaret. Em seus escritos, Walton compartilha seus anseios em desbravar o oceano, mas também expressa a falta de um amigo, alguém que compartilhasse com ele o mesmo desejo de aventura. No dia 31 de julho, uma segunda-feira, ele relata em uma carta um incidente estranho. Após um nevoeiro se dissipar, a embarcação acaba ficando presa no gelo. Na manhã seguinte, Walton encontra seus marinheiros conversando com alguém no mar, tratava-se de um trenó flutuando sobre um pedaço de gelo, com uma figura misteriosa. O homem é resgatado e levado até o navio, e sua expressão demonstrava profunda tristeza. Após algumas palavras trocadas, o homem, referido como “o estranho” por Walton, revela que gostaria de contar sua história, pois já sabia que seu destino estava selado.

É nesse momento que Victor Frankenstein assume a voz narrativa e nos apresenta sua história. Ele se identifica como natural de Genebra, e que sua família tem grande influência. Frankenstein fala sobre o casamento de seu pai com Carolina Beaufort, a adoção de sua prima Elizabeth Lavenza e a amizade próxima com Henry Clerval, o qual considerava como um membro da família. Ao relembrar sua infância, Frankenstein compartilha boas memórias e, em seguida, recorda o início de seu interesse pelas ciências naturais, que surgiu durante uma excursão com a sua família.

Quando eu tinha treze anos, fomos todos, numa excursão, aos banhos termais perto de Thonon, mas a inclemência do tempo, obrigou-nos a ficar um dia confinados na hospedaria. Nesse lugar, encontrei por acaso um volume das obras de Cornélio Agripa. Abri-o com apatia; a teoria que ele tenta demonstrar e os fatos maravilhosos que ele relata logo transformaram esse sentimento em entusiasmo (Shelley, 2017, p. 57)⁴³.

⁴³ No texto original: When I was thirteen years of age, we all went on a party of pleasure to the baths near Thonon: the inclemency of the weather obliged us to remain a day confined to the inn. In this house I chanced to find a volume of the works of Cornelius Agrippa. I opened it with apathy: the theory which he attempts to demonstrate, and the wonderful facts which he relates, soon changed this feeling into enthusiasm.

Assim que retornou para casa, Frankenstein buscou ler todas as obras de Cornélio Agripa⁴⁴, e de outros autores como Paracelso, e Alberto Magnus. Durante seus estudos sobre os autores citados, Frankenstein realizou diversos experimentos, inclusive com a eletricidade, além disso, sua maior ocupação era o estudo da matemática e idiomas.

Aos dezessete anos, seu pai o matriculou na universidade de Ingolstadt, entretanto, um acontecimento marcou a vida de Frankenstein para sempre. Sua prima Elizabeth contraiu febre escarlatina, mas conseguiu se recuperar rapidamente. No entanto, durante o período da doença, ficou afastada de Caroline, sua estimada tia, que, angustiada, desejava vê-la. Após a recuperação de Elizabeth, Caroline foi logo visitá-la, mas infelizmente contraiu a enfermidade e faleceu. Após três meses desse triste acontecimento, Victor embarca em sua carruagem e vai em direção à universidade. Ao chegar em Ingolstadt, ele conhece alguns professores, entre eles o ilustre, M. Waldmann. Frankenstein logo torna-se discípulo de Waldmann, e diz que encontrou nele um verdadeiro amigo, o qual a bondade nunca foi corrompida pelo dogmatismo (Shelley, 2017, p. 73). Victor, logo interessou-se por fisiologia e anatomia, a partir daí buscou conhecer os mistérios da origem da vida e da morte, como pode ser observado no seguinte trecho:

Minha atenção se dirigia aos objetos mais insuportáveis à delicadeza dos sentimentos humanos. Vi como a boa forma do homem se degradava e se extinguiu; contemplei a deterioração da morte suceder à florescência da vida; observei como vermes herdavam as maravilhas do olho e do cérebro. Parava para examinar e analisar em todas as minúcias as causas, por exemplo, da transformação da vida em morte e da morte em vida [...] (Shelley, 2017, p. 75).⁴⁵

A partir desse momento, Victor desenvolveu uma obsessão em criar um ser o qual fosse tão complexo e magnífico como o homem. Foi com esse sentimento que ele iniciou sua longa jornada, dedicando-se completamente a esse trabalho. Contudo,

⁴⁴ Cornélio Agripa foi um dos mais importantes alquimistas da história, especialmente durante o renascimento. Seus textos são citados até os dias de hoje em estudos esotéricos e herméticos.

⁴⁵ No texto original: My attention was fixed upon every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings. I saw how the fine form of man was degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life; I saw how the worm inherited the wonders of the eye and brain. I paused, examining and analysing all the minutiae of causation, as exemplified in the change from life to death, and death to life [...]

após meses de empenho, Victor finalmente pôde contemplar a sua criação, em suas próprias palavras:

Já era uma hora da manhã; a chuva tamborilava tristemente contra as vidraças, e minha vela estava quase consumida quando, ao brilho fraco da luz já quase extinta, vi o olho amarelo e embaçado da criatura se abrir, ela respirou com dificuldade, e um movimento convulsivo agitou os seus membros (Shelley, 2017, p. 83).⁴⁶

Gostaria de abrir um parêntese para destacar que o “nascimento” da criatura, conforme narrado no texto literário, difere do êxtase cinematográfico que marcou a célebre cena do nascimento no cinema, com o famoso grito de Frankenstein: “It’s Alive”. De modo algum, pretendo criticar a representação cinematográfica dessa cena, mas sim refletir sobre como esse grito reverbera nos ouvidos daqueles que já vivenciaram algumas adaptações cinematográficas de Frankenstein, e aqui volto-me para Bazin (2018, p. 143) sobre o processo de adaptação, compreendido como a transposição entre diferentes estruturas estéticas. Assim como a linguagem escrita constitui o alicerce do romance, a imagem ocupa papel central no cinema. A busca por uma equivalência entre essas formas demanda do cineasta, um exercício acentuado de invenção e imaginação, considerando que sua obra é direcionada a uma audiência majoritariamente coletiva, em contraste com a experiência solitária e introspectiva do leitor.

Ainda segundo o autor, “a adaptação perturba seu equilíbrio, mas também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”. Bazin (2018, p. 140) também destaca que muitos espectadores, ao assistirem a um filme adaptado de um romance, sentem-se motivados a ler a obra original. Essa tendência é confirmada pelas editoras, que relatam um aumento significativo nas vendas de livros após suas adaptações cinematográficas. Nesse sentido, Bazin conclui que a literatura nada tem a perder com essa aventura. O grito de Frankenstein é uma dessas marcas que o cinema deixou de herança, afim de que a obra continuasse viva e reinterpretada por outros cineastas.

⁴⁶ No texto original: It was already one in the morning; the rain patterned dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

Retomando a narrativa literária, após a criatura “ganhar” vida, Frankenstein rapidamente perde o entusiasmo pelo trabalho ao qual se dedicou por dois anos. Todo o esforço empenhado, assim como a privação de descanso, não o conduz ao êxtase, mas sim ao horror, e tomado por esse sentimento, ele deita-se, buscando no sono algum alívio ou esquecimento.

Ó! Nenhum mortal poderia aceitar o horror daquele rosto. Uma múmia dotada novamente de vida não poderia ser tão horrenda quanto aquele infeliz. Eu o contemplara quando ainda estava inacabado; já era feio, então; mas quando aqueles músculos e juntas passaram a se mover, tornou-se uma coisa que nem Dante seria capaz de ter concebido (Shelley, 2017, p. 85).⁴⁷

Ao se levantar, Frankenstein, ainda aflito e tomado pelo medo, sai pelas ruas em busca da criatura, à qual se refere como “o desgraçado” (*wretch*). Era manhã, mas o céu permanecia escuro e úmido. Ele caminhava sob a chuva, molhado e desorientado, sem saber exatamente onde estava. Seu corpo e sua mente estavam completamente exaustos. Naquela mesma manhã, perambulando pelas ruas de Ingolstadt, Victor vê se aproximando a diligência Suíça, e assim que a porta se abriu, seu grande amigo Henry saltou imediatamente, e diz “Meu caro Frankenstein, exclamou ele, como estou contente em vê-lo! Que sorte você estar aqui, justo no momento em que eu ia descer” (Shelley, 2017, p. 87).⁴⁸

Ao ver Henry, Frankenstein expressa sua alegria, pois a presença do amigo lhe traz boas lembranças de seu pai, de seus irmãos e de sua querida Elizabeth. Era como um refrigerio em meio ao caos em que estava mergulhado. No entanto, Victor logo teme que a criatura esteja por perto, o que poderia comprometer a segurança de todos. Assim, antes que Clerval entrasse em seu apartamento, Victor, tremendo e tomado por calafrios, apressa-se até a porta, abre-a rapidamente e verifica que não havia nada ali, assegurando-se de que seu inimigo havia fugido.

Ainda no primeiro volume, diversos acontecimentos se desenrolam após a chegada de Henry Clerval, sendo um deles o retorno de ambos a Genebra. No entanto, a viagem precisou ser adiada devido à chegada do inverno, que cobriu as

⁴⁷ No texto original: Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.

⁴⁸ No texto original: “My dear Frankenstein”, exclaimed he, “how glad I am to see you! How fortunate that you should be here at the moment of my alighting.

estradas de neve. Assim que as condições climáticas se normalizaram, iniciaram o trajeto de volta. Durante essa viagem, Victor recebe uma carta de seu pai, na qual, em poucas linhas, informa que William, seu irmão mais novo, descrito como uma criança doce e gentil, havia sido assassinado durante um passeio em Plainpalais. Outro acontecimento trágico é o julgamento severo de Justine Moritz, uma criada querida e estimada pela família Frankenstein, à qual fora atribuída a culpa pela morte de William. A chegada de Victor a Genebra é marcada pela tristeza e o luto de pessoas tão amadas por ele.

Foi durante uma caminhada solitária até o cume da montanha Montanvert, local que lhe provocava um êxtase sublime e, que por um momento, o fazia esquecer das angústias e tristezas que carregava, que Frankenstein avistou à distância a figura de um homem. À medida que esse homem se aproximava, ele reconheceu com espanto e temor, que se tratava da criatura a quem tanto temia. Tomado pela fúria, Frankenstein dirigiu-se a ela com as seguintes palavras:

“Demônio!”, exclamei, “como ousas aproximar-te de mim? Será que não temes a feroz vingança de meu braço sobre tua miserável cabeça? Fora, inseto vil! Ou melhor, fica, para que eu possa reduzir-te a pó! Ah, que eu possa, com a extinção da tua infeliz existência, reabilitar as vítimas a quem assassinaste de modo tão diabólico!”⁴⁹

A partir desse encontro, a criatura toma a palavra pela primeira vez, dando início a uma sequência de longos e significativos diálogos. Tudo se inicia a partir de seu apelo para que Frankenstein a escute, clamando por uma oportunidade de ser compreendida. Em uma nota de rodapé da edição bilíngue da Landmark, utilizada por mim nessa pesquisa, Doris Goettems comenta o seguinte:

Shelley até esse momento manteve o monstro afastado do leitor, pretendendo com isso que tivéssemos apenas a visão preconceituosa do seu criador, contudo, ao nos apresentar, descobrimos que ele é indistinguível de nós, possuindo sentimentos e um discurso nobre e cheio de dignidade que transcende a culpa e o ressentimento, o que de certa forma transforma seu criador em um ser inferior. (Comentário do tradutor em Shelley, 2017, p. 143).

⁴⁹ No texto original: “Devil!” I exclaimed, “do you dare approach me? and do not you fear the fierce vengeance of my arm wreaked on your miserable head? Begone, vile insect! Or rather stay, that I may trample you to dust! and, oh, that I could, with the extinction of your miserable existence, restore those victims whom you have so diabolically murdered!”

Pode-se perceber, a partir das palavras da criatura, que ela não se apresenta como o monstro que o imaginário comum poderia conceber. Ao contrário, sua fala não é marcada por violência, nem seu comportamento se revela irracional, como se observa nos excertos a seguir:

“Acalma-te! Peço que me ouças, antes que dêes vazão ao teu ódio sobre a minha devotada cabeça. Já não sofri o bastante, para que procures aumentar ainda mais a minha infelicidade? A vida, embora seja só uma sucessão de angústias, me é muito cara, e eu a defenderei. Lembra-te, fizeste-me mais poderoso do que tu; minha altura é superior à tua; minhas juntas, mais elásticas. Mas não serei tentado a me colocar contra ti. Sou tua criação, e serei sempre suave e dócil diante de meu amo e senhor natural, se também executares tua parte, aquela que me deves (Shelley, 2017, p. 143).⁵⁰

Foi nesse encontro que a criatura implora por compreensão e justiça, relatando diversas situações difíceis enfrentadas durante o período em que esteve sozinha. No entanto, Frankenstein não demonstra qualquer sinal de compaixão ou empatia. Somente quando a criatura afirma que poderia viver de maneira inofensiva, caso fosse ouvida, a situação muda. Ambos subiram uma rocha, sentaram-se junto ao fogo que a própria criatura já havia preparado (Shelley, 2017, p. 147). Essa conversa é marcante, e pela primeira vez podemos de fato, ouvir o outro lado da história, parece que aqui o nosso coração, fica de fato, balançado, pois ambos estão em uma situação difícil e bastante complexa. Um dos acontecimentos descritos pela criatura, o qual tornou-se inesquecível para mim, é o seu relato com a família de Felix, e foi com essa família de aldeões, que a criatura, ainda que escondida, aprendeu a falar, ler, e conhecer um pouco mais do mundo dos homens.

Embora muitos outros eventos da narrativa não possam ser explorados em detalhe, a breve apresentação da autora e de sua obra é fundamental para situar o leitor e fornecer o contexto necessário à análise das adaptações fílmicas, que são o foco desta pesquisa.

⁵⁰ “Be calm! I entreat you to hear me, before you give vent to your hatred on my devoted head. Have I not suffered enough, that you seek to increase my misery? Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou hast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine; my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me.

5 OLHARES SOBRE AS TRADUÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE FRANKENSTEIN

Os filmes analisados nesta pesquisa são duas produções feitas em períodos bem diferentes. A primeira delas é a do diretor James Whale em 1931 e a outra sob a direção de Kenneth Branagh em 1994, uma diferença de sessenta e três anos entre os dois filmes. Existem muitas outras adaptações da obra Frankenstein de Mary Shelley, contudo, busquei neste trabalho considerar os filmes de Whale e Branagh por serem as adaptações de maior destaque do livro até o momento. Vale lembrar que a primeira adaptação cinematográfica de Frankenstein não foi a de James Whale, anterior a ele foi produzido um curta-metragem nos estúdios de Thomas Edison em 1910 sob a direção de J. Searle Dawley, no entanto, foi a produção de Whale que de fato consagrou a história de Frankenstein nas telas.

Outro fato importante a respeito da produção de James Whale em 1931 é que o filme não foi baseado diretamente na obra de Mary Shelley, mas sim, de uma adaptação teatral da escritora britânica Peggy Webling lançada em 1927 (Almeida, 2018, p.158), contudo, será a criatura de Whale na figura de Boris Karloff que imortalizou a narrativa de Frankenstein na história do cinema, além de ter tido uma grande aceitação do público, e ter sido considerada um dos maiores sucessos de bilheteria. Após o sucesso de Frankenstein de 1931 diversos outros títulos foram lançados, sendo alguns deles: A noiva de Frankenstein (1935), O Filho de Frankenstein (1939), O Jovem Frankenstein (1974) e Frankenstein Unbound (1990). Todas essas adaptações traziam releituras da criatura e seguiam o curso do auge de produções fílmicas norte-americanas, já que a demanda por filmes era gigantesca. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 693) “A procura por filmes era tão grande que nenhum estúdio conseguia suprir tal demanda sozinho” pois as produções nos estúdios eram em massa.

Quanto ao filme *Frankenstein*, dirigido por James Whale em 1931, proponho, inicialmente, uma análise de alguns pontos-chaves que considero importantes para contextualizar a narrativa fílmica. Após ler o romance de Mary Shelley e assistir ao filme de Whale, minha indagação não se centrava nas divergências entre o livro e a adaptação cinematográfica, mas sim na questão de saber se Whale tinha conhecimento da obra literária de Shelley, pois como se sabe, ele utilizou a peça teatral de Peggy Webling como fonte de inspiração para desenvolver seu filme. Em minha pesquisa em fontes bibliográficas, constatei que essa pergunta dificilmente encontrará uma resposta definitiva, pois longe de tratar sobre aspectos de fidelidade, essa minha indagação surgiu por mera curiosidade.

Quanto à produção de Kenneth Branagh em 1994, considero importante destacar algumas declarações feitas por Branagh em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo em Los Angeles, também no mesmo ano. Quando questionado sobre a fidelidade de sua adaptação em relação ao livro de Mary Shelley, Branagh respondeu: “Na medida em que isso foi útil para o filme, sim, fui fiel ao livro. Fui bastante fiel, se não à letra do texto, pelo menos ao espírito da obra dela” (n.p)”. Essa afirmação revela que Branagh utilizou o texto literário como fonte primária para sua produção fílmica, diferentemente de James Whale, que se baseou na peça teatral de Peggy Webling. Além disso, Branagh demonstrou conhecimento sobre a vida de Mary

Shelley, mencionando, por exemplo, a figura de sua mãe, e como isso o inspirou a dar mais ênfase aos personagens. Como ele mesmo afirmou:

Folha – Seu filme, no entanto, é mais sanguinolento que qualquer outro “Frankenstein”. Por quê? Branagh – São principalmente referências ao parto, ao processo do nascimento, algo que fascinava e aterrorizava Mary Shelley – e, aos 19 anos, idade em que ela escreveu “Frankenstein”, ela tinha toda razão em temer o parto. Sua mãe havia morrido de parto, ela mesma já havia perdido filhos no parto. Quis que o filme tivesse a mesma qualidade hipnótica, frenética, de seu texto – que se parece tantas vezes com um pesadelo, como algo que a possuiu, que se escreveu sozinho (1994, n.p).

O diretor Kenneth Branagh, que também interpretou Victor Frankenstein no filme, recriou cenários que evocam o século XIX, incluindo castelos, figurinos e os Alpes suíços (fazendo referência à viagem de Mary Shelley à Suíça em 1816, local em que ela escreveu a sua obra). Embora muitos desses aspectos dialoguem com o livro, o objetivo deste trabalho não é analisar as diferenças entre as versões de Whale e Branagh, mas, à luz do conceito de alteridade, investigar como a criatura em cada adaptação foi construída e o que essas construções significam, ainda nos dias de hoje.

Convém salientar, que a tradução intersemiótica, entendido também como adaptação, muitas vezes, carrega em si um viés subjacente, isto é, um processo o qual se busca recuperar algo com determinada finalidade. Nessa perspectiva, Plaza (2013) sustenta que essa operação pode realizar-se a partir de um modelo já estabelecido, como no caso do *art nouveau*, ou por meio de procedimentos como a paródia, inversão e até a discordância em relação ao próprio modelo. Para exemplificar, o autor recorre a *Guernica* (1937), de Picasso, ao retratar criticamente o bombardeio na Guerra Civil Espanhola, nesse caso, o pintor confronta os estilemas da tradição e “recupera a história para pôr a descoberto o desconforto da realidade do seu momento, o mal-estar que o presente produz (guerra da Espanha, 1937)” (Plaza, 2013, p. 07).

Ainda ao refletir sobre a tradução como meio de resgate da história, Plaza (2013, p. 07) aborda essa questão de forma bem interessante. Conforme já mencionado no capítulo sobre tradução intersemiótica, existem, de modo geral, duas possibilidades de recuperação do passado: a primeira, marcada pelo caráter de fetiche ou pela simples novidade; e a segunda, de natureza crítica. Nesse sentido, o autor critica a lógica de recuperação sustentada pelo “sistema de acumulação

capitalista”, que reduz o processo a uma prática voltada para atender apenas à demanda de consumo.

Evidencia-se, que, para Plaza, tal concepção estritamente capitalista de resgate histórico é incapaz de suprir a exigência crítica, imprescindível à formação de perspectivas transformadoras para o futuro. Para o autor, a modalidade de recuperação mais condizente com a prática tradutória é aquela concebida como “afinidade eletiva” ou “história da sensibilidade”, expressões por ele utilizadas, que perpassam a esfera poética e alcançam também a dimensão política (Plaza, 2013, p. 08). Plaza, ao tratar do que chama de “projeto” de recuperação da história, organizado dentro de um sistema de relação e sensibilidade, reconhece que esse movimento mantém uma relação dialética com o novo. Isso significa que não se trata de uma ideologia da novidade a qualquer custo, como algo fechado e monológico, mas sim de uma categoria ambígua, que consegue colocar em diálogo o passado e o novo, sem reduzir um ao outro.

Ainda nesse contexto, compreende-se que o chamado “novo projeto” de recuperação da história constitui uma possibilidade de o homem moderno refletir sobre si mesmo e sobre os outros (Wu, 2004, p. 171). No artigo *A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer*, Roberto Wu apresenta dois conceitos fundamentais formulados por Benjamin acerca da experiência: *Erlebnis* e *Erfahrung*. O primeiro refere-se à experiência individual, ligada às impressões sensoriais e imediatas, enquanto o segundo se relaciona à experiência coletiva e histórica. Segundo Benjamin, o homem moderno encontra-se aprisionado no âmbito restrito da *Erlebnis*, o que limita sua abertura para a dimensão mais ampla da experiência. Para que a *Erfahrung* seja resgatada, Wu destaca a importância da figura do narrador, cuja presença, entretanto, vem progressivamente desaparecendo.

Enquanto a informação visa doutrinar as pessoas, ou seja, o conteúdo transmitido é tão banal que não suscita qualquer reação de quem esteja se informando, e, por isso, o assentimento é imediato, a narração tende a apresentar algo que não é completo e que requer a ação intelectual do intérprete. De certa forma, é por isso que a narração sobrevive através dos tempos – devido à sua incompletude, à possibilidade de sempre ser renovada e encaixada em diversos contextos (Wu, 2004, p. 174).

Dessa forma, “o passado só nos chega por meio de uma recuperação positiva e apropriadora” (Wu, 2004, p. 176), isto é, por um movimento que não se restringe à simples restituição factual do que ocorreu, mas que, ao contrário, busca atualizar e reconfigurar a experiência passada no horizonte do presente. Trata-se de compreender o passado como dimensão viva e dinâmica, que se reintegra criticamente às condições atuais, permitindo ao homem não apenas recordar o que foi, mas atribuir-lhe novos sentidos que possam iluminar sua existência e a coletividade.

Nesse sentido, o cinema exerce um papel significativo na forma como o passado é recuperado e compreendido, atuando como um verdadeiro agente da história. Segundo Marc Ferro (1992, p. 13), ele se situa “na confluência entre a história que se faz e a história entendida” como relação com nosso tempo, influenciando a interpretação do devir das sociedades. Embora tenha sido instrumentalizado por autoridades como os soviéticos ou diferentes burocracias de Estado, que buscavam submeter sua narrativa a interesses específicos, o cinema mantém um potencial de autonomia e contrapoder. Assim, ele pode contribuir para uma recuperação crítica da história, fomentando a consciência social e a transformação cultural.

Para Marc Ferro (1992, p. 18), a relação entre história e cinema configura-se como um fenômeno que vai além da simples reconstrução de acontecimentos passados ou da forma como estes são percebidos e discutidos na contemporaneidade. Essa análise não deve se restringir a dicotomias externas, como civilização ocidental versus oriental ou homem branco versus negro, mas deve considerar como a história é transformada e reinterpretada dentro de uma mesma cultura, nesse sentido:

Diga-se o mesmo da maneira como uma figura de escrita ou um estilo permanecem ativos ou se tornam ultrapassados, caem nas graças desse ou daquele público que, ele próprio, também muda. O mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra. Esta pode ser lida de maneira diferente e mesma inversa, em dois momentos de sua história (Ferro, 1992, p.18).

O autor exemplifica essa questão por meio de alguns filmes, como *Napoleão* (1927), de Abel Gance, e, posteriormente, *A Grande Ilusão* (1937) de Jean Renoir. Este último, inicialmente interpretado como uma obra pacifista e alinhada com os

ideais de esquerda. Ao longo dos anos, revisitado pela crítica, passou a ser considerado ambíguo, chegando mesmo a ser percebido como dissociado dos valores políticos originalmente atribuídos à obra.

É por esse motivo que o cinema frequentemente produz múltiplas versões de uma mesma narrativa, algumas realizadas em períodos distintos e outras em intervalos muito curtos, o que evidencia não apenas a diversidade de perspectivas e interpretações, mas também a complexidade e a organicidade da vida representada na tela.

A partir de agora, dirijo-me à produção fílmica de Whale. Apresentarei brevemente alguns dos personagens principais da obra literária que foram adaptados para o filme, tratarei de alguns conceitos importantes de Lévinas, seguindo para a análise do filme em si.

No longa, o idealizador da criatura, originalmente conhecido como Victor Frankenstein, tem seu nome alterado para Henry Frankenstein; vale lembrar que, no livro, Henry Clerval é o melhor amigo de Victor. Da mesma forma, Elizabeth Lavenza, que no romance é prima de Victor, é retratada na tela como uma bela jovem e noiva de Henry, sem possuir nenhum parentesco com ele. Por fim, o pai de Victor, caracterizado na obra literária como um homem íntegro e dedicado à carreira pública, aparece no filme como um barão que detém o controle de uma aldeia. Outro aspecto interessante é a presença de um assistente nos experimentos de Henry, um corcunda chamado Fritz, que apesar de ter um comportamento atrapalhado, tem bastante participação durante as experiências de Frankenstein. A personagem Justine, a qual tem um papel considerável na obra literária, não aparece nessa produção fílmica.

Nos primeiros minutos do filme de James Whale, é possível perceber uma interessante semelhança com o romance de Mary Shelley, quando um ator- narrador surge em um palco, dirigindo-se diretamente ao público para anunciar o teor perturbador da história que será apresentada. Ele alerta que o conteúdo do filme pode ser chocante para algumas pessoas, evocando o terror e o suspense de forma intensa. No livro, Mary Shelley fez algo bem semelhante, em determinado momento ela também traz uma espécie de “introdução” ao seu leitor, dizendo que a história a seguir despertaria medo e horror, em suas palavras “Uma (história) que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um eletrizante horror – das que

fazem o leitor olhar em volta amedrontado, que gelam o sangue e aceleram o coração” (Shelley, 1881, p. 19).⁵¹

O expressionismo, de certa forma, também exerce uma influência no filme de Whale, especialmente considerando que muitos cineastas alemães fugiram de seu país e buscaram trabalho nos Estados Unidos. A marca desse estilo se reflete diretamente nos personagens do filme, como podemos observar em seus nomes, como Fritz e Vogel, além de termos como “Herr” e “Fräulein”; durante a festa de casamento de Henry e Elizabeth, elementos como a música e os trajes das pessoas da aldeia fazem referência clara à cultura germânica, reforçando essa conexão com o expressionismo alemão.

Ao tratar mais especificamente da criatura no filme de Whale, essa se apresenta como um ser de aparência grotesca e grande, ele é desengonçado, seu corpo parece enrijecido e ele não verbaliza as palavras, apenas emite ruídos e gritos.

O “nascimento” da criatura, assim como no livro, reflete a obsessão do cientista Frankenstein ao querer assumir o controle sobre a vida e a morte, ultrapassando os limites da natureza e negligenciando as pessoas que mais o amavam.

Além do mais, é importante destacar que a criatura de James Whale e interpretada por Boris Karloff tornou-se praticamente um ícone consagrado, um símbolo de lei, pois ainda hoje a imagem que se associa a Frankenstein é a de Karloff. Nesse sentido, desejo enfatizar o caráter simbólico da criatura de Whale, embora a obra suscite relevantes reflexões éticas e morais acerca do uso da tecnologia, meu foco recai sobretudo sobre a representação da alteridade e o valor simbólico que a figura da criatura carrega.

A criatura de Whale simboliza uma forma de repressão, pois a sua forma física, apesar de ser assustadora, será vista nesta análise como um pano de fundo para retratar o aspecto da diferença, da alteridade. É interessante destacar que não estamos falando de um ser que se apresenta, desde o início, violento ou mal, pois trata-se de alguém que passou por uma espécie de nascimento, ainda que de forma perturbadora, mas que marca o início de sua existência, e assim, como todo

⁵¹ No texto original: One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look around, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart.

nascimento, estamos falando de alguém que ainda se apresenta de forma frágil, carente de cuidado e de acolhimento. Nas palavras da própria criatura (Shelley, 1818, p. 149):

Já estava escuro quando acordei; também sentia frio e tinha certa sensação instintiva de medo por me encontrar tão sozinho. Antes de deixar seu apartamento, sentindo frio, cobria-me com algumas roupas, mas estas eram insuficientes para me proteger do orvalho da noite. Eu era um pobre desgraçado, desamparado e infeliz. Não conhecia e não podia distinguir nada, mas, sentindo a dor me invadir por todos os lados, sentei-me e chorei.⁵²

Analisaremos, pois, algumas cenas do filme para entendermos melhor, como a questão da alteridade, da diferença foi retratada.

Após o momento em que a criatura concebida por Whale “ganha vida”, Henry não a rejeita, nem busca livrar-se dela imediatamente; ao contrário, demonstra, a princípio, um fascínio diante da obra que produziu, mantendo-a em sua torre, local que também é a sua residência. Nesse contexto, o professor Waldmann permanece ao lado de Frankenstein, o qual constantemente o recorda do caráter perturbador da situação. A primeira aparição da criatura com vida ocorre quando Henry e Waldmann estão à mesa e percebem os passos pesados que se aproximam. Ao adentrar à sala de costas, a criatura apresenta-se de modo sereno, conforme a figura a seguir:

Figura 6 – Primeira aparição da criatura com vida.

⁵² No texto original: It was dark when I awoke; I felt cold also, and half-frightened as it were instinctively, finding myself so desolate. Before I had quitted your apartment, on a sensation of cold, I had covered myself with some clothes, but these were insufficient to secure me from dews of night. I was poor, helpless, miserable wretch, I knew, and could distinguish, nothing; but, feeling pain invade me on all sides, I sat down and wept.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931).

É nesse instante que Frankenstein tenta estabelecer um contato inicial com a criatura, ao fazer com que ela sentasse. A criatura, como se compreendesse o comando, obedece, revelando, nesse instante, um comportamento quase mecânico, desprovido de emoção.

Figura 7 – Frankenstein busca dominar a Criatura.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

Henry Frankenstein acredita que pode dominá-la por meio de comandos, conforme a figura 7, tratando-a como um experimento. Isso pode ser observado na cena em que ele ordena “*sit down*”, e a criatura responde prontamente. No entanto,

quando Henry abre o teto da sala em que estão, permitindo a entrada da luz natural, a criatura manifesta uma sensação de prazer, levantando-se e estendendo os braços como se contemplasse aquele momento, como se naquele instante pudesse expressar sua própria essência.

Figura 8 – Contemplação da luz natural pela criatura.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931).

Analisando essa cena, que contrapõe à luz natural ao ambiente mais escuro, é possível estabelecer uma conexão com o pensamento de Lévinas sobre a linguagem. O autor (1980, p. 61) afirma que sua tarefa consiste em estabelecer uma relação de “nudez” ou seja, liberta de qualquer forma imposta, mas que possui sentido por si mesma (*καθ’ αὐτό*), antes mesmo de projetarmos sobre ela qualquer luz interpretativa. Essa nudez não se situa em uma “ambivalência de valores, como bem e mal ou beleza e fealdade – mas como valor sempre positivo”.

Quando o raio de luz entra no ambiente, a criatura expressa um gesto de contemplação, erguendo os braços em direção a ela. Naquele instante, sua “linguagem” corporal revela sua nudez existencial, ela se mostra como é, sem estar preso a relação sujeito-objeto. No entanto, esse momento é interrompido quando Fritz entra no local e o ameaça com as chamas de sua tocha, fazendo com que a criatura ficasse com medo e agitada, é neste momento que Waldman exclama:

“Shoot him, it’s a monster”. Pode-se notar nesse instante, a criatura sendo “suprimida” para que Frankenstein e os demais presentes ali pudessem reafirmar sua posição egocêntrica, reduzindo o Outro ao estatuto de objeto, em vez de reconhecê-la como um ser na perspectiva da transcendência, proposta por Lévinas.

Figura 9 – A criatura é contida e amarrada por Frankenstein e Waldman.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

A partir disso, a criatura torna-se o alvo de hostilidade, pois ela é reprimida e colocada em uma situação de cativeiro, ao ser presa e acorrentada em uma sala isolada, tornando-se refém daquele que deveria demonstrar acolhimento, hospitalidade. Frankenstein, e as pessoas ao seu redor, como Waldmann e Fritz, assumem uma situação de controle e poder, e a criatura torna-se refém em seu “próprio lugar”.

Figura 10 – A criatura é amarrada e mantida em cativeiro.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

É agravado, poder-se-ia dizer, pelos crimes contra a hospitalidade que sofrem os hóspedes e os reféns de nosso tempo, dia após dia, encarcerados ou expulsos, de campo de concentração em campo de retenção, de fronteira em fronteira, perto ou longe de nós (Derrida, 2008, p. 92).

Lévinas, o qual experimentou os horrores da segunda guerra mundial, ao ver o seu povo judeu ser massacrado, reflete, a questão da hospitalidade, como forma de expressão da alteridade, e lembra do que ele chama de delito de hospitalidade, que foi um decreto francês de 1938 a 1945, o qual criminalizava pessoas que ofereciam abrigo a estrangeiros em situação ilegal.

A criatura de Whale, por não apresentar um comportamento dito como “normal”, segundo o “eu” torna-se refém da hostilidade, e nota-se isso desde o seu nascimento. A criatura nunca teve a oportunidade de ser tratada com respeito ou dignidade. Henry Frankenstein, está obcecado por sua criação, sente-se como um “deus” e ignora os conselhos do professor Waldman, abandonando tanto a universidade quanto a sua família, e logo depois ao terminar seu trabalho, decide abandonar a criatura, deixando-a nas mãos do professor. Esse ato revela o egoísmo de Henry, que sempre colocou seus próprios desejos acima dos outros.

Ao abordar a alteridade no filme de Whale, cujo conceito é amplamente explorado por Emmanuel Lévinas, é importante destacar algumas de suas ideias que considero fundamentais para a análise proposta, sendo uma delas o conceito de desejo. Para o autor, o desejo pelo Outro vai além do desejo individual, configurando-se como um desejo impossível de ser satisfeito. Esse desejo transcende os limites do Eu, e, por essa razão, Lévinas o chama de “desejo metafísico”. Como ele explica, esse desejo “tem uma outra intenção – deseja o que está para além de tudo o que pode simplesmente completá-lo” (Lévinas, 1980, p. 22).

No texto literário, essa teoria de desejo metafísico pode ser observada na decepção de Victor Frankenstein. Após “dar vida” à criatura, o entusiasmo inicial de Victor desaparece rapidamente, pois ele percebe que não conseguiu alcançar o seu desejo por completo, e nessa sua frustração, ele nega esse outro, a criatura que é radicalmente diferente dele, do Eu.

O eu, no seu máximo egoísmo, sempre quer enquadrar, fechar o outro em sua representação, em suas teorias, no espírito de conquista, na sua afirmação como eu. O eu, quando se autoafirma egoistamente, somente pensa em si e não pode ver a realidade fora dele, não aceita uma lógica diferente à sua (Gutierrez, 2019, p. 44).

A alteridade da criatura é negada desde o início, e o desfecho trágico marcado por mortes e violência surge como a única forma de lidar com essa negação, a qual podemos também chamar de “luta de resistência” segundo Gutierrez. Frankenstein não compreende esse ser, que poderíamos quase chama-ló de seu filho. Ao não permitir que esse Outro pudesse se expressar em sua essência, o criador cria uma barreira entre eles, o que exclui a possibilidade de uma relação ética. Nas palavras de Lévinas: “A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de entrada na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente” (Lévinas, 1980, p. 24).

Outro conceito importante em Emmanuel Lévinas em relação à alteridade é a ideia de que a metafísica precede a ontologia. Segundo o autor, a tradição filosófica ocidental parte da ontologia, ou seja, busca primeiro conhecer para então definir o Outro. No entanto, para Lévinas, a metafísica propõe um caminho diferente: antes de compreender ou categorizar esse ser, deve-se estabelecer um encontro ético, no qual

o reconhecimento da alteridade ocorre em primeiro lugar. Nas palavras de Lévinas (1980, p. 30):

A metafísica, a transcendência, o acolhimento do Outro pelo Mesmo, de Outrem por Mim produz-se concretamente como a impugnação do Mesmo pelo Outro, isto é, como a ética que cumpre a essência crítica do saber. E tal como a crítica precede o dogmatismo, a metafísica precede a ontologia.

A partir desse ponto, fica evidente que Frankenstein não acolheu a alteridade de sua criatura, mas a definiu como um erro. Ele impugna a criatura, tratando-a como algo monstruoso, sem abrir espaço para um encontro ético genuíno e sem reconhecer sua subjetividade. Segundo Lévinas, a impugnação do Mesmo pelo Outro representa uma abertura ao desconhecido, mas, no entanto, isso não ocorre no filme de Whale, onde a criatura é rejeitada sem a chance de ser compreendida em sua alteridade.

Como já foi dito, a criatura no filme de Whale não teve nenhuma abertura ao diálogo verbal, de forma oposta que se mostra no livro, onde a criatura de Mary Shelley desenvolve longas conversas com Frankenstein, ao se assumir como um ser pensante e dotado de inteligência.

Quando se trata de uma relação de alteridade, o conceito de separação proposto por Levinas se apresenta fundamental para compreendermos o comportamento de Henry frente a sua criação. A separação, segundo Lévinas, não significa afastar-se do Outro por sua diferença, mas, ao contrário, é essa separação que possibilita um novo olhar sobre o Outro e a abertura para um movimento ético. Trata-se, portanto, de uma separação do Eu Mesmo, isto é, do reconhecimento de que não sou autossuficiente nem o detentor absoluto da razão. Ao separar-se da totalidade, o sujeito rompe com a ilusão de domínio e se dispõe a um novo caminho de responsabilidade e acolhimento. Nesse sentido, Lévinas (1980, p. 41) afirma: “impõe-se à meditação em nome de uma experiência moral concreta – o que me permito exigir de mim próprio não se compara ao que tenho o direito de exigir de Outrem”.

Desse modo, percebe-se em Henry Frankenstein uma postura voltada à tentativa de dominação do Outro; ele se enxerga como autossuficiente, acreditando ser capaz de subjugar tanto a natureza quanto a existência por meio do domínio científico. Tal atitude revela a condição de um sujeito ainda não atravessado pela separação ética proposta por Lévinas, isto é, um sujeito ainda enredado na totalidade,

no ego do Mesmo, incapaz de reconhecer a alteridade do Outro em sua radical diferença.

Após o incidente com as chamas e a morte de Fritz pelas mãos da criatura, Frankenstein e o professor Waldman permanecem na torre abandonada, onde traçam um plano para eliminá-la. Enquanto isso, a criatura, ainda aprisionada, tenta abrir a porta com sua força física, emitindo sons que denotam tensão e desespero. Na perspectiva de Henry e Waldman, essa reação confirma a impossibilidade de qualquer solução que não seja a sua destruição. No entanto, sob uma leitura mais subjetiva, a força empregada pela criatura e seus gritos podem ser interpretados como manifestações de medo, rejeição e sofrimento. Seu comportamento revela um clamor por libertação, não apenas física, mas sobretudo existencial, frente à opressão imposta por Frankenstein e pelos demais que, desde o início, se recusaram a reconhecê-la como o Outro.

É importante ressaltar que, de forma alguma, a violência pode ser justificada como expressão de liberdade. Pelo contrário, essa ideia se opõe diretamente ao pensamento de Lévinas (1980, p.10), que compreende a guerra, e aqui faço uma conexão com a violência, como sendo a perda da própria identidade. No entanto, gostaria de forma metafórica, associar o comportamento da criatura como uma forma de um grito de socorro, frente a violência e abandono sofridos por sua condição diferente.

Compreende-se, a partir dessa situação, que a violação da liberdade de alguém abre espaço para o medo, a discriminação e até formas mais graves de violência. Aqui lembro-me das palavras de Lévinas (1980, p. 60) quando ele diz “A estranheza de Outrem, a sua própria liberdade! Só os seres livres podem ser estranhos uns aos outros”. Ou seja, o outro só é livre quando foge da minha dominação e da minha verdade. Como mencionado anteriormente, Frankenstein e o professor Waldman decidem que a criatura deve ser destruída. No entanto, essa tarefa fica exclusivamente a cargo de Waldman, que opta por permanecer na torre para executá-la.

Enquanto isso, Frankenstein, visivelmente abalado por uma exaustão emocional, decide retornar para casa, buscando refúgio no ambiente familiar e no acolhimento de sua noiva, Elizabeth, que se mostra animada com a proximidade da festa de casamento. No entanto, o plano para eliminar a criatura não sai como o

esperado. Antes de deixar a torre, Frankenstein e Waldman aplicam uma injeção que faz a criatura adormecer profundamente. Contudo, quando Waldman se prepara para concluir o plano de destruição, a criatura desperta repentinamente e, acaba tirando a vida do professor.

Figura 11 – Momento em que Waldman é morto pela Criatura.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

Após esse episódio, a criatura consegue escapar da torre e parte em busca de sua “liberdade”. Ao vagar pela região, encontra uma menina chamada Maria, que brinca com margaridas às margens de um lago. Surpreendentemente, a menina não demonstra medo e, estendendo a mão, convida a criatura para brincar, no entanto, durante uma inocente brincadeira em que arremessam flores na água, a criatura, ao imitar os movimentos da menina, acaba por lançá-la no lago.⁵³ Incapaz de compreender as consequências desse ato, a criatura presencia o afogamento da menina, desencadeando mais um desfecho trágico. Este momento evidencia o abismo

⁵³ Vale destacar que essa cena do afogamento de Maria foi banida, assim como outras cenas por até meados de 1986 devido à censura da época. Em alguns países como Irlanda do Norte, Itália e mais alguns outros, o filme foi proibido.

entre a pureza da intenção da criatura e os efeitos violentos decorrentes de sua incompreensão do mundo humano. Ao presenciar a tragédia e diante da ausência de recursos para lidar com a situação, a criatura foge em desespero. Torna-se claro que, na versão de Whale, a criatura não possui a capacidade de mensurar as consequências de seus atos.

Figura 12 – A criatura brinca com uma menina perto de um lago.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

O desfecho do filme apresenta a perseguição coletiva da aldeia contra a criatura, que busca refúgio em um moinho. Frankenstein acompanha os aldeões e adentra o espaço na tentativa de confrontá-la. No interior do moinho, ambos iniciam uma luta corporal, durante a qual a criatura lança Henry ao solo, deixando-o inconsciente. Esse episódio intensifica a fúria dos habitantes, que, em resposta, incendeiam o moinho, culminando na morte da criatura.

Figura 13 – A criatura é consumida pelo incêndio.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1931)

Após esse incidente, Frankenstein aparece em uma imagem deitado sob os cuidados de Elizabeth, e ambos aparentam estar felizes. O pai de Henry faz um brinde na frente das criadas, reafirmando o famoso “final feliz”.

A figura da criatura e de Frankenstein é utilizada aqui como representação simbólica de relações que atravessam a história da humanidade. Desde os primórdios, o diferente, aquele que foge da norma ou escapa ao controle, costuma ser percebido como uma ameaça à estabilidade do “Eu”. Essa percepção, muitas vezes, gera reações marcadas pela exclusão, pela violência e até pela aniquilação do outro, transformando a alteridade em algo a ser combatido, e não acolhido. A autora Hannah Arendt, em seu livro *Origens do totalitarismo* (1989) nos lembra que:

O anti-semitismo (não apenas o ódio aos judeus), o imperialismo (não apenas a conquista) e o totalitarismo (não apenas a ditadura) - um após o outro, um mais brutalmente que o outro - demonstraram que a dignidade humana precisa de nova garantia, somente encontrável em novos princípios políticos e em uma nova lei na terra, cuja vigência desta vez alcance toda a humanidade [...] (Arendt, 1989, p. 13).

Outro aspecto relevante no filme de Whale é a ausência de linguagem verbal da criatura. Essa incapacidade de exteriorizar seus pensamentos contribui para que ela seja percebida como um monstro, um ser irracional. Os próprios parafusos em seu pescoço reforçam a ideia de um comportamento mecânico e desumanizado. De fato, a criatura de Frankenstein foi privada de tudo, inclusive de sua própria voz. Sob a perspectiva de Lévinas, a linguagem desempenha um papel fundamental na relação de alteridade, pois é através dela que os seres se manifestam, se significam e resistem à totalização (Lévinas, 1980, p. 83), sendo assim:

Uma tal alteridade só é possível como uma abundância miraculosa, acréscimo inesgotável de atenção que surge no esforço sempre recommençado da linguagem em ordem a clarificar a sua própria manifestação[...] A linguagem tem de excepcional o facto de assistir à sua manifestação. A palavra consiste em explicar-se sobre a palavra, em ser ensinamento (Lévinas, 1980, p. 83-84).

Dessa forma, a falta da linguagem, nesse caso, a verbal, não permite a significação do ser, e mesmo que ela não desempenhe um papel de mediação entre Frankenstein e a Criatura no filme de Whale, vale uma reflexão que Lévinas traz sobre ela. Para o autor, ao criticar o pensamento ocidental, o diálogo tem uma forma que sempre acaba voltando-se para o Eu, ou seja, uma forma de dialogar dentro da própria mente, consigo mesmo, fazendo com que o Outro seja interpretado e assimilado por esse pensamento do Eu. Por isso, Levinas entende que esse modo de pensar impede uma verdadeira relação ética, pois o Eu mantém-se no centro, dominando, classificando e controlando o Outro, em vez de se abrir para ele e reconhecer sua alteridade radical.

A linguagem condiciona assim o funcionamento do pensamento racional: dá-lhe um começo no ser, uma primeira identidade de significação no rosto de quem fala, isto é, que se apresenta desfazendo sem cessar o equívoco da sua própria imagem, dos seus signos verbais. A linguagem condiciona o pensamento: não a linguagem na sua materialidade física, mas como uma atitude do Mesmo em relação a outrem, irreduzível à representação de outrem, irreduzível a uma consciência de..., pois se refere ao que nenhuma consciência pode conter, refere-se ao infinito de Outrem (Lévinas, 1980, p. 183).

Notou-se na análise apresentada que, desde o início, a criatura no filme de James Whale é privada da possibilidade de um diálogo, o que inviabiliza a construção de uma relação ética com o Outro. Sua alteridade é negada, e sua existência, marcada

pela diferença, é rejeitada pela sociedade que a cerca. A violência torna-se o único recurso contra ela, conduzindo-a à sua destruição. Nesse contexto, prevaleceu a lógica da totalidade, que silencia e elimina o Outro em vez de acolhê-lo em sua singularidade.

Diferentemente da criatura de James Whale, a versão dirigida por Kenneth Branagh, e interpretada pelo ator Robert De Niro, apresenta características distintas, que serão analisadas nos parágrafos seguintes. Desde já, é possível destacar que nesta produção, a linguagem assumirá um papel de relevância no que diz respeito à criatura, uma vez que seu desenvolvimento permite uma abordagem mais aprofundada da alteridade a partir desse viés.

Assim como já foi mencionado, o diretor Branagh ao pensar nos personagens, nos cenários e principalmente na criatura, utiliza como fonte primária a obra de Mary Shelley. Por essa razão, que encontramos em sua produção fílmica mais personagens do texto literário em relação ao filme de Whale. Entre eles, podemos citar: o capitão e explorador marítimo Robert Walton, Victor Frankenstein, os pais de Victor: Caroline e o Barão Frankenstein, Elizabeth Lavenza, a governanta Justine Moritz, o melhor amigo de Victor, Henry Clerval, e também o irmão caçula de Victor, o pequeno William. Além desses personagens, o professor Waldman, o qual Victor conheceu na universidade também tem uma considerável participação no filme, assim como no livro.

Para contextualizar um pouco mais, na produção de Branagh, Victor desde pequeno, apresentava interesse para as ciências naturais, gostava de ler sobre o assunto, realizar experimentos, e antes mesmo de ingressar seus estudos, já tinha alguns equipamentos em casa, com os quais gostava de fazer experiências, muitas vezes na companhia de sua família.

Figura 14 – Realização de um experimento com eletricidade.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Como pode ser observado na figura 14, Victor ao perceber que uma tempestade se aproximava, e aproveitando que estava com alguns de seus equipamentos, resolveu fazer um experimento, no qual consistia em utilizar um objeto como um condutor elétrico, de modo a direcionar a descarga do raio para o local desejado. Nessa experiência, Victor estava acompanhado de Elizabeth, Justine e seu irmão William.

Vale lembrar que, um dos momentos marcantes para Victor, e o que o direcionará de forma definitiva para o estudo das ciências naturais, foi a perda de sua mãe, Caroline, durante o parto de William. Esse evento foi devastador para a toda a família, principalmente para o seu pai, que sendo médico não pôde salvá-la.

Três anos depois, ao visitar o túmulo de sua mãe, Victor ainda lamenta profundamente a sua morte, e afirma que ela não deveria ter falecido daquela forma, assim como nenhum de nós deveria passar pela morte. Nesse momento, ele formula uma espécie de promessa, declarando que se dedicaria a encontrar um meio de deter a morte, ao utilizar as seguintes palavras: *I will stop this!*

Figura 15 – Frankenstein faz uma promessa no túmulo de sua mãe.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Em 1793, Frankenstein chega em Ingolstadt para iniciar seus estudos e, logo, entra em um confronto de ideias com o professor Krempe, que defendia conceitos já consolidados da medicina e considerados imutáveis. Em meio a uma dessas discussões, Victor menciona pensadores como Paracelso, Albertus Magnus e Cornelius Agrippa, cujas obras foram prontamente rejeitadas e condenadas por Krempe. Esse episódio evidencia, desde cedo, a inclinação de Victor em ultrapassar limites e questionar o saber estabelecido.

É na universidade que Victor desenvolve uma forte amizade com Henry Clerval, o qual demonstrou um certo interesse e curiosidade por suas ideias, nesse contexto, surge também a figura do professor Waldman, o qual é mencionado por Henry por ter problemas com as autoridades ao realizar experiências ilegais. No livro, Waldman é conhecido por ser um professor de química, e que ao encontrar-se com Victor, demonstrou ser atencioso, ao ouvi-lo sem repreendê-lo sobre os seus estudos, e até chegou a sorrir ao ouvir os nomes de Agrippa e Paracelso.

Ele ouvia com atenção meu pequeno relato sobre os meus estudos e sorriu ante os nomes de Cornélio Agrippa e Paracelso, mas sem desprezo demonstrado por M. Krempe. Ele disse que estes eram homens a cujo zelo infatigável os cientistas modernos deviam a maior parte dos fundamentos de seu saber (Shelley, 2017, p. 69).⁵⁴

⁵⁴ No texto original: He heard with attention my little narration concerning my studies, and smile at the names of Cornelius Agrippa, and Paracelsus, but without the contempt that M. Krempe had exhibited.

Após estreitar laços de amizade com o professor Waldman, Victor, acompanhado de Henry, tem acesso ao seu laboratório, onde ambos se deslumbram com a vasta coleção de livros, equipamentos, e com a amplitude do saber reunido por esse grande pesquisador.

Figura 16 – Frankenstein e Henry visitam o laboratório do Professor Waldman.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Durante as conversas que Victor teve com Waldman, surgem reflexões sobre a possibilidade de aprimorar a condição humana, como a substituição de um coração enfermo por um outro saudável. Embora tais concepções fossem absolutamente inconcebíveis no contexto científico da época, Victor sustentava que, se fosse viável

He said, that “these were men to whose indefatigable zeal modern philosophers were indebted for most of the foundations of their knowledge.

substituir um órgão, não haveria limites para a substituição de todas as partes do corpo. Nesse ponto, Waldman repreende o jovem, relatando que já havia perseguido pesquisas semelhantes, chegando inclusive a resultados próximos, mas que decidiu abandoná-las por considerá-las moralmente abomináveis, optando por dedicar seu trabalho unicamente à preservação da vida. Indignado com a recusa, Victor insiste que poderia contribuir para o avanço dessas investigações, caso lhe fosse permitido o acesso ao diário do professor.

Após essa conversa, um novo acontecimento marca de forma definitiva a trajetória de Victor: a morte de Waldman. O triste episódio ocorre durante uma campanha de vacinação contra a varíola, quando, em meio à população reunida, um homem se recusa a receber a aplicação. Em consequência do conflito instaurado, o professor é brutalmente atacado com uma faca, vindo a falecer.

Diante da perda de Waldman, Victor é tomado por um profundo sentimento de revolta e decide, de forma definitiva, concretizar o seu maior desejo: superar a morte. Na mesma noite do falecimento do professor, dirige-se ao cemitério com o intuito de obter o cérebro de seu mestre e, em seguida, inicia a busca por outras partes de corpos humanos. Sua seleção é realizada de modo criterioso, pois acreditava que o êxito da experiência dependeria diretamente da qualidade do material empregado. Nesse momento, Victor também está com o misterioso diário de Waldman, o qual, continha relatos de suas experiências realizadas no âmbito da criação de vida.

A partir de então, Victor fica completamente obcecado em realizar seu projeto, após reunir tudo o que precisava, isola-se em seu apartamento, evitando qualquer contato com outras pessoas, inclusive com Henry, e deixa de responder às cartas de Elizabeth, cuja preocupação cresce dia após dia.

Após a contextualização do enredo fílmico, passo a concentrar-me na análise exclusivamente na figura da Criatura, tomando como eixo interpretativo a noção de alteridade. Tal como na narrativa literária, o nascimento do ser ocorre durante a noite, em uma atmosfera marcada pelo isolamento, apenas Victor e a Criatura prestes a receber a vida estão presentes.

Assim que percebe que seu experimento deu certo, Victor tenta ajudar a Criatura em seus primeiros instantes de vida. Ela surge de forma parecida com um recém-nascido, com poucos movimentos, frágil e necessitando de apoio, como mostra a figura a seguir.

Figura 17 – Nascimento da Criatura.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

A figura 19 que retrata o “nascimento da Criatura”, suscita questões importantes: o nascer inaugura uma trajetória, o primeiro instante de uma existência que, no seu próprio ato de início, é solidão, silêncio e sem-sentido (Gutierrez, 2019, p. 28) Em Levinas, o *il y a* (o “há”) designa essa experiência de incerteza quase que repugnante, acompanhada por um desejo de superá-la. Ainda para Gutierrez (2019, p. 29), o nascimento já é uma luta inaugural, pois até o choro do recém-nascido é a afirmação de vida, um gesto de assumir-se, desta forma, “vir ao mundo é vir a ser”.

Ainda para o autor para que esse ser se assuma no mundo, no âmbito da realidade imanente, é preciso que atravesse experiências que o façam vir a ser sujeito e ganhar consciência. A primeira experiência do recém-nascido é sensorial: a imanência toca antes o corpo e a boca, para só depois alcançar a razão. Segundo Gutierrez (2019, p. 34), apoiando-se em Levinas, essa experiência inaugural é a da felicidade, ainda que sem reflexão nem consciência. Pode-se notar que toda essa experiência foi negada à Criatura, a qual sem adquirir qualquer tipo de conhecimento, nem mesmo o sensorial, precisou sair de repente do seu *há* causando-lhe muitos danos. Para Levinas (1980, p. 96) A vida brota do sensível e do prazer de fruir o mundo.

Diferentemente do que deveria acontecer após a Criatura “ganhar vida” Victor ao ficar frente a frente com ela, se decepciona profundamente. Seu olhar é de desprezo, já pensando em destruí-la. Em seguida, chora e lamenta o que fez. Esse

momento revela como Victor havia projetado tudo de acordo com a sua própria visão, o seu EU e, ao ver o resultado escapar de seu controle, buscou imediatamente rejeitá-lo. Em suas próprias palavras: *“O que eu fiz? Defeitos congênitos enormes. Força física muito acentuada. Mas a reanimação resultante é um mau funcionamento... e lamentável... e morta. Amanhã, este diário e seus segredos devem ser destruídos... para sempre”* (tradução nossa).⁵⁵

Victor deixa sua criação presa em correntes para que essa não pudesse escapar, mas durante a noite, a Criatura consegue se soltar e foge pelas ruas da cidade, ainda sem entender muito bem o que estava acontecendo.

Figura 18 – A criatura sai pelas ruas de Ingolstadt.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Sozinha, desamparada e com fome, a Criatura busca algo para comer. Ao avistar uma banca de pães, tenta apanhar um, mas é logo notada pelas pessoas ao redor. Assustados com sua aparência, acreditam tratar-se da própria cólera, doença

⁵⁵ No audio original: What have I done? Massive birth defects. Greatly enhanced physical strength. But resulting reanimate is malfunction... and pitiful... and dead. Tomorrow this journal and its secrets must be destroyed... forever.

que naquele momento assolava a cidade de Ingolstadt. Nesse instante, as pessoas a perseguem com o intuito de matá-la, mas ela consegue fugir em direção à floresta. A situação em que a Criatura se encontra reflete sua primeira experiência de exílio, um exílio que não significa abandonar sua terra natal, mas sim aquilo que deveria ser sua origem: a sua família. Esse momento remete à situação do *il y a* (há), vivida por muitos migrantes, como observa Gutierrez⁵⁶ (2019, p. 86) ao analisar os povos migrantes da América Central. Nessa realidade, muitas famílias são praticamente forçadas a abandonar seu país devido à violência, ao narcotráfico, ao contrabando e a outras circunstâncias que comprometem suas perspectivas de vida.

Contudo, o problema não é apenas migrar, mas enfrentar um novo local que deveria ser acolhedor e hospitaleiro. No entanto, o que frequentemente ocorre é a triste realidade de viver na clandestinidade, na condição de “não-ser”.

Os migrantes são aqueles obrigados a fazer parte de uma existência cruel; vivem no *il y a*, na tensão, na insônia de um mundo que os obriga a existir e, ao mesmo tempo, não os deixa viver com dignidade, porque o ser humano está preso no excesso de ser, é um sobrevivente, vive na tensão, mas há uma perseverança no ser (Gutierrez, 2019, p. 86).

O cinema, com todos os seus recursos, construiu muito bem essa situação de fuga da Criatura, capturando seu olhar de desespero diante do medo pela própria vida. Em uma outra cena, ela se finge de morta em uma carroça cheia de defuntos, tudo em um esforço para salvar-se daqueles que queriam a sua extinção. Dessa forma, a imagem fílmica nos leva a experimentar um sentimento de realidade, despertando, assim, a crença na existência objetiva que se revela na tela (Martin, 2005, p. 28).

Figura 19 – Uma multidão persegue a criatura com o intuito de matá-la.

⁵⁶ O autor Luiz Alberto Méndez Gutierrez em sua obra *O Migrante como Lugar Ético-Metafísico*, realizado a partir da leitura de *Totalidade e Infinito* de Emmanuel Levinas, analisa a migração de países como Guatemala, Honduras, El Salvador e México, e como a ética da alteridade se dá com esses povos.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Percebe-se que, nesta produção, a Criatura assume uma corporeidade mais articulada, já que suas expressões são nítidas e seus sentimentos como fúria, fome e medo, tornam-se mais visíveis, algo pouco explorado na versão de Whale. Diante disso, nos próximos parágrafos proponho uma análise centrada na categoria do Rosto e da Exterioridade, conforme a filosofia de Emmanuel Levinas. Essa escolha se justifica porque, no filme de Kenneth Branagh, a Criatura adquire uma presença corporal e uma linguagem mais complexas, permitindo uma aproximação com as categorias mencionadas.

Há rostos bonitos, e outros não tão bonitos, rostos sofridos, que expressam ternura ou misericórdia. Pelo rosto, o eu se dá assim, como ele é, muitas vezes tem receptividade ou não, porém o rosto não encerra aquilo que já está determinado, mas expressa e rompe a imagem plástica que o esconde. O rosto é nu e é por si próprio, não se enquadra em um sistema nem a meu poder de desvelá-lo (Gutierrez, 2019, p. 56).

Ao abordar o conceito de Rosto a partir do pensamento de Levinas, encontramos uma concepção profunda e, até certo ponto, inovadora. Isso significa que o Rosto vai muito além da visão sensitiva à qual estamos condicionados a pensar, associando-o a características como a boca, os olhos ou o nariz (Levinas, 1980 p. 173). Levinas ressignifica o Rosto, retirando-o da representação meramente objetiva, ou seja, ele passa a ser entendido como a representação da própria transcendência. Ainda ao tratar desta ideia de sensação/sensibilidade, o autor (1980, p. 167) destaca “O modo de vida não deveria interpretar-se em função da objectivação. A sensibilidade

não é uma objetivação que se procura”. Pode-se compreender a partir dessa ideia que a nossa sociedade tem uma tendência a reduzir, ou melhor, objetivar a nossa forma de ver o mundo e de enxergar as coisas, e quando tratamos o Outro dessa forma, estamos negando a sua experiência de vida, sentimentos, e buscando apenas a nossa totalidade.

O rosto da Criatura é rejeitado desde o primeiro instante, e podemos afirmar que isso se deve, em um primeiro lugar, às suas características físicas, que de fato são assustadoras. No entanto, ao trazer essa cena para o campo da reflexão, surgem questões que nos interpelam: quantas vezes também negamos o outro por seu rosto? Quantas vezes deixamos de nos aproximar de alguém apenas pela sua aparência? Trata-se de uma problemática real, que nos convida a questionar nossas próprias atitudes diante da alteridade.

Ao fugir das pessoas da cidade, a criatura segue em direção a floresta, e lá encontra a família de Felix, vivendo de forma muito humilde. Com receio de ser vista, esconde-se ao lado da casa, numa espécie de chiqueiro, e ali em meio aos porcos, compartilha da mesma comida que os animais, e encontra algum descanso.

Figura 20 – A criatura se refugia em meio aos porcos.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

A interpretação que se pode realizar, a partir da cena 22 é sobre falta de acolhimento e hospitalidade para os que são considerados “inimigos”. Gutierrez (2019, p. 113) reflete essa questão ao dizer que não existe acolhimento/hospitalidade para o desigual, pode haver uma certa tolerância, a qual também acaba por condicionar termos para essa relação.

Com o passar dos dias, a Criatura permanece naquele espaço insalubre, de onde observa a família através das frestas que encontra nas paredes. Nessa condição, abre-se para ela a oportunidade de conhecer um pouco das relações humanas e familiares, ao presenciar o cuidado e o afeto que unem aquela família. Além disso, por meio dessa observação contínua, a Criatura aprende a ler, escrever e, gradualmente, a se expressar pela fala.

No texto literário, encontramos o seguinte relato da Criatura:

O que mais me espantava eram os modos gentis daquelas pessoas; eu ansiava por juntar-me a elas, mas não ousava. Lembrava-me muito bem do tratamento que recebera, na noite anterior, dos bárbaros aldeões, e resolvi que – qualquer que fosse a conduta que eu achasse certo adotar no futuro – no momento permaneceria quieto em minha choupana, observando e tentando descobrir os motivos que influenciavam suas ações (Shelley, 2017, p. 159).⁵⁷

⁵⁷ No texto original: What chiefly struck me was the gentle manners of these people; and I longed to join them, but dared not. I remembered too well the treatment I had suffered the night before from the barbarous villagers, and resolved, whatever course of conduct I might hereafter think it right to pursue,

Ainda no texto literário, encontramos diversas descrições feitas pela Criatura sobre a família, sempre marcadas por admiração e até mesmo por sentimentos de preocupação e carinho que ela passou a nutrir por eles.

Um dos encontros mais significativos, tanto na narrativa literária quanto na fílmica, é o da Criatura com o pai de Felix, um homem cego que vive na casa da floresta com o filho, a nora e os dois netos. Em certo momento, um cobrador de aluguel chega furioso na casa dele, atingindo-o com violência, e derrubando-o ao chão. Tomada pela fúria, a Criatura intervém e arremessa o homem a grande distância, cujo grito ecoa pelos arredores, atraindo a atenção de Felix e da nora que estão trabalhando no campo.

Nesse meio tempo, De Lacey, cujo nome é revelado apenas no livro, convida a Criatura para entrar e se sentar, como forma de agradecimento por ter lhe ajudado. A criatura fica um pouco receosa com o convite, mas acaba cedendo, e os dois iniciam uma conversa tranquila, conforme se mostra na figura 23.

Figura 21 – De Lacey e a Criatura conversam pela primeira vez.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

De Lacey, ao buscar conhecer mais a Criatura, a qual chama inclusive de amigo, quer entender o porquê de ele sentir-se com medo, e tão retraído. A Criatura

that for the present I would remain quietly in my hovel, watching, and endeavouring to discover the motives which influenced their actions.

responde que as pessoas têm medo, devido a sua aparência física, ela mesmo diz “As pessoas têm medo [...] porque eu sou muito feio e elas são muito bonitas”⁵⁸ (tradução nossa). De certo modo, a Criatura que nesse momento, já possui um conhecimento de vida, sabe que Felix é cego, e o fato de não poder vê-lo, ilustra muito bem que os seres humanos, buscam muito mais pela aparência, do que pela essência.

Na narrativa literária, o encontro entre os dois aconteceu de forma diferente. A criatura, após passar tanto tempo observado aquela família, e aprendendo tanto com os seus modos, buscava uma oportunidade para chegar-se a eles, primeiro, por meio do senhor De Lacey. Essa oportunidade surgiu assim que todos saíram de casa para uma feira na vizinhança, ficando apenas o velho. A criatura não resistiu, e acabou batendo à porta.

Bati. “Quem é?” disse o velho. “Entre”. “Entrei”. “Perdoe minha intromissão, disse eu, sou um viajante em busca de um pouco de repouso; far-me-ia um grande favor se me permitisse permanecer por alguns minutos diante da lareira.” “Entre,” disse De Lacey, “e verei de que maneira posso aliviar suas necessidades. Infelizmente, porém, meus filhos estão fora, e como sou cego, receio que me seja difícil conseguir-lhe comida.” “Não se incomode, meu gentil anfitrião, eu tenho comida; só preciso de calor e repouso.” [...] Sou uma criatura infeliz e abandonada. Olho ao meu redor e não vejo nenhum parente ou amigo na terra. Essa gente amável a quem me dirijo nunca me viu, e pouco sabe sobre mim. Estou muito temeroso, pois, seu eu falhar nisso, serei para sempre um proscrito neste mundo” (Shelley, 2017, p. 191)⁵⁹

Como pode ser observado na citação literária, e também trazendo para o filme, pode-se dizer queouve nesse instante, um encontro ético, um face a face, conforme reflete Levinas (1980, p. 167) “Em que é que a epifania como rosto marcará uma relação diferente da que caracteriza toda a nossa experiência sensível?”, pois trata-se de um momento que não acontece nenhuma objetivação por perto de ninguém, mas a pureza da relação. Gutierrez (2019, p. 61) também ao refletir sobre o encontro face a face, lembra que esse encontro, segundo Levinas, é também um encontro de enfrentamento, no sentido que ele mesmo diz: “tu não matarás”, e isso não significa apenas a destruição corporal do outro, mas trata-se de toda a sua

⁵⁸ No áudio em inglês: “people are afraid [...] because I am so very ugly and they are so very beautiful”.

⁵⁹ No texto original: “I knocked. “Who is there?” said the old man. “Come in”. “I entered; “Pardon this intrusion, “said I, “I am a traveller in want of a little rest; you would greatly oblige me, if you would allow me to remain a few minutes before the fire.” “Enter”, said De Lacey; “and I will try in what manner I can relieve your wants; I am an unfortunate and deserted creature; I look around, and I have no relation or friend upon earth. These amiable people to whom I go have never seen me, and know little of me. I am full of fears; for if I fail there, I am an outcast in the world forever.”

existência. Estar face a face, é abrir-se para uma perspectiva metafísica, em que o outro não seja mais pensado ou tematizado. Ainda para Gutierrez, é somente nessa relação que a violência contra o próximo pode terminar, pela proximidade com o rosto.

Embora o senhor De Lacey fosse cego, proponho compreender sua figura de maneira metafórica, como recurso para refletirmos sobre a forma como, muitas vezes, estamos condicionados a ver o outro apenas de modo objetivo, deixando transparecer nosso egocentrismo e individualismo. Para Lévinas (1980, p. 171):

Ver é, pois, sempre no horizonte. A visão que apreende no horizonte não encontra um ser a partir do além de todo o ser. A visão como esquecimento do *há*⁶⁰ é devida à satisfação essencial, à satisfação da sensibilidade, fruição, contentamento do finito sem preocupação do infinito. A consciência regressa a si própria, desaparecendo na visão.

Gostaria ainda de abrir uma breve discussão sobre como essa cena foi traduzida pelo cinema de maneira particularmente pertinente. A leitura da obra, por si só, já nos permite imaginar e construir imagens, mas o cinema vai além, ele materializa o que concebemos em pensamento e amplia nossa visão. Marcel Martin (2005, p. 117-118) expressa essa ideia com precisão ao afirmar que:

Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se reflectir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem implica mais do que explicita: o mar pode simbolizar a plenitude das paixões [...] A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar.

O senhor De Lacey, como ilustrado na imagem 23, assume uma função simbólica na narrativa fílmica. Sua condição de cegueira nos leva a perceber sentidos que vão além da cena em si, correspondendo ao que Martin (2005) denomina de significação secundária.

Ainda para Levinas, para que o Outro seja percebido em sua dimensão transcendental, a linguagem desempenha um papel fundamental nessa relação. Tendo em vista que a Criatura, no filme de Branagh, desenvolveu essa capacidade muito bem, proponho-me a analisar a respeito da linguagem mais à frente.

⁶⁰ O termo *há* ou *il y a* utilizado por Emmanuel Levinas, pode ser utilizado para descrever aquilo que ainda é impessoal, neutro, é a situação da incerteza. (Gutierrez, 2019, p.27).

Lamentavelmente, a conversa entre a Criatura e o senhor De Lacey é bruscamente interrompida quando Felix retorna para casa e se depara com o pai na companhia daquele ser de aparência assustadora. Convencido de que o grito que ouviu enquanto trabalhava no campo tinha sido do próprio pai, Felix não hesita em responsabilizar a Criatura e a expulsa-a violentamente, com gritos e agressões.

Figura 22 – Felix expulsa a Criatura da casa.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

De fato, o olhar de Felix exprime o auge da negação do outro, por meio de um olhar que reflete apenas aquilo que está no âmbito horizontal, segundo o pensamento de Levinas.

Sendo assim, a Criatura vivencia mais uma vez, o desprezo e o ódio do outro, sem ao menos ter a oportunidade de revelar-se como ela realmente é. Após esse triste episódio, a Criatura tomada pela fúria, parte para Genebra em busca de Frankenstein, afim de dar início ao seu plano de vingança. Ao chegar na cidade, A criatura toma uma atitude um tanto cruel, ao executar o irmão mais novo de Victor, o amado William. Essa perda trágica fragilizou a família inteira, a qual estava extremamente feliz pelo retorno de Victor, e com a proximidade de seu casamento com Elizabeth.

Além de matar o pequeno William, a Criatura cria um plano para imputar a culpa em Justine. A cidade enlouquece e todos acreditam que ela é a verdadeira assassina, levando-a a força para a praça pública onde é enforcada. Victor e toda a família está confusa, mas tudo fica esclarecido para ele, quando durante a noite, após

a morte da pobre Justine, a Criatura aparece repentinamente. Com os olhos cheios de pavor, Victor escuta o pedido dela, para que compareça ao mar de gelo.

No dia seguinte, Victor sai ao encontro da Criatura. A cena que remete ao encontro de ambos, é marcada com intensidade visual e sonora, destacando-se pela atmosfera de suspense que envolve cada movimento. A trilha sonora, tensa e crescente, guia o espectador até o clímax desse aguardado encontro. O cinema, nesse instante, utiliza-se de recursos expressivos para transformar o encontro em um espetáculo marcante, capaz de prender o olhar e a emoção do espectador.

Figura 23 – O reencontro de Victor com a Criatura no mar de gelo.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

O reencontro entre os dois, por si só, já causa uma certa apreensão. Pois trata-se de algo esperado pelos espectadores. Na narrativa literária, esse momento não assume a mesma dimensão que ganha na versão cinematográfica. É aí que se revela a força do cinema, ao ter a capacidade de transformar algo aparentemente simples em uma experiência grandiosa e impactante. A trilha sonora de suspense, nesse contexto, intensifica a atmosfera dramática, reforçando a importância e a densidade do acontecimento (Martin, 2005, p. 159). Vale destacar que o diretor Branagh, explorou a atividade sonora em seu filme. Em muitas cenas, a música adquire uma função de envolvimento, capaz de prender a atenção do espectador e intensificar a dramaticidade das sequências.

Para Henri Agel apud Martin (2005, p. 31) “o cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade.” A intensidade se manifesta pela capacidade da imagem fílmica de atuar como uma força mágica, oferecendo uma visão extremamente precisa do real, assim

como a música, que exerce uma força penetrante sobre a imagem. A intimidade é revelada através do grande plano, que nos permite penetrar nos seres, enquanto a ubiquidade do cinema se dá na sua capacidade de nos transportar através do tempo.

Dirijo-me agora para mais um grande momento da narrativa fílmica: quando Victor e a Criatura ficam face a face, conforma ilustra a figura 26.

Figura 24 – Victor e a Criatura conversam pela primeira vez.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

A Criatura escolhe uma caverna, um local extremamente silencioso, pois ali ninguém poderia interrompê-los. Na narrativa literária, o local onde se dá esse encontro não é especificado, e a ordem dos eventos, desde a morte do pequeno William até a de Justine e o subsequente encontro entre Victor e a Criatura parece-me um pouco confusa. Nesse aspecto, o cinema oferece uma organização mais clara e fluida desses acontecimentos.

Um outro ponto importante a ser abordado nesta análise é a linguagem, especialmente a verbal, que desempenhará um papel de destaque nesta produção fílmica. Como já mencionado anteriormente, a linguagem, para Levinas, ocupa uma posição fundamental na relação de alteridade. A figura 26, que apresenta Victor e a Criatura, suscita observações pertinentes a esse respeito. Uma delas é a maneira como Frankenstein, em determinado momento, faz uma pausa para ouvir a Criatura, mostrando-se sensível ao seu relato sobre os momentos árdios que enfrentou. Esse discurso parece despertar em Victor uma semente de compaixão, movendo-o a

buscar compreender a alteridade da Criatura. No romance, a conversa entre ambos é marcada por emoção e angústia, o que pode ser evidenciado no excerto abaixo, extraído da fala da Criatura:

Se alguma criatura tivesse sentimentos de bondade para comigo, eu os retribuiria centenas e centenas de vezes, e, pelo bem dessa única criatura, faria as pazes com toda a espécie! [...] O que lhe peço é razoável e moderado; exijo uma criatura de outro sexo, mas tão horrível quanto eu. A satisfação é pequena, mas é tudo que posso receber, e ficarei satisfeito. [...] Ó! Meu criador, faça-me feliz. Permita que eu possa sentir gratidão por você, por esse único benefício! Permita que eu desperte a simpatia de algum ser vivo. Não me negue este pedido! (Shelley, 2017, p. 209)⁶¹

Após ouvir o pedido, Victor reflete e, em um momento de introspecção, diz a si mesmo, em sua voz de narrador:

Fiquei comovido. Tremi ao pensar no que poderia acontecer se concordasse, mas sentia que havia certa justiça em seu argumento [...] Senti pena dele, e até desejei consolá-lo, mas quando o olhei, quando vi aquela massa horrenda que se movia e falava, meu coração angustiou-se e meus sentimentos se transformaram em horror e ódio. Tentei sufocar essas sensações, pensando que, se eu não podia simpatizar com ele, não tinha o direito de sonegar-lhe aquela pequena porção de felicidade que ainda estava em meu poder conceder-lhe (Shelley, 2017, p. 209 – 211)⁶²

No filme, Frankenstein também reflete bastante nas palavras da Criatura, que demonstram seus anseios, medos, e o seu futuro tão incerto. Como já evidenciei, a conversa deles demonstra um momento ético, em que ambos são ouvidos e repensam sobre suas atitudes, principalmente Victor, que parece-me pelo menos por um instante, separar-se do Eu.

Para Levinas (1980, p. 184-185), o discurso instaura a significação, pois ela condiciona o pensamento racional, contudo, associar a linguagem sempre em relação

⁶¹ No texto original: "I knocked. "Who is there?" said the old man. "Come in". "I entered; "Pardon this intrusion, "said I, "I am a traveller in want of a little rest; you would greatly oblige me, if you would allow me to remain a few minutes before the fire." "Enter", said De Lacey; "and I will try in what manner I can relieve your wants; I am an unfortunate and deserted creature; I look around, and I have no relation or friend upon earth. These amiable people to whom I go have never seen me, and know little of me. I am full of fears; for if I fail there, I am an outcast in the world forever."

⁶² No texto original: I was moved. I shuddered when I thought of the possible consequences of my consent; but I felt that there was some justice in his argument. [...] I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred. I tried to stifle these sensations; I thought, that as I could not sympathize with him, I had no right to withhold from him the small portion of happiness which was yet in my power to bestow.

a razão, restringindo-a à sua função simbólica, faz com que corramos o risco de perder o contato com a experiência direta das coisas. Para o autor, o perigo estaria na função da linguagem estar condicionada apenas à relação simbólica, afastando-nos das “próprias coisas”, transformando a fluidez do real em algo estático e objetificado, e limitando nossa capacidade de um pensamento mais transcendental das coisas

Desta forma, quando tratamos do rosto, do encontro face a face, a linguagem assume uma dimensão diferente, precisando se libertar das amarras que normalmente a restringem. Para Levinas, o rosto não se reduz a uma objetividade material; ele é uma epifania, portadora de uma significação própria, capaz de dialogar diretamente com o Eu. Nesse sentido, Levinas afirma (1980, p. 190) “A epifania do rosto como rosto abre a humanidade. O rosto na sua nudez de rosto apresenta-me a penúria do pobre e estrangeiro; mas essa pobreza e esse exílio que apelam para os meus poderes visam-me [...]”. Isso nos mostra que o rosto já fala por si só, ele nos chama a uma responsabilidade ética, nos chamando a ser um mestre moral, e não alguém passivo e indiferente.

Para isso, Levinas (1980, p. 185) reflete que “a significação é o infinito, isto é, Outrem. O inteligível não é um conceito, mas uma inteligência”. Isso pôde ser muito bem observado, quando, logo após Victor concordar em “conceder” um pouco de felicidade a Criatura, ao criar uma fêmea para ser sua companheira, jurando viver longe da civilização humana, revelando aqui mais uma vez uma situação de exílio. Uma relação que tolera, mas quer longe.

Frankenstein, apesar de sentir pena e uma certa compaixão pela Criatura, logo desiste de sua promessa, pois recai sobre uma visão e linguagem objetivas, ao afirmar que não compactuaria mais com o acordo ao perceber que a Criatura lhe pede para utilizar o corpo de Justine, querendo fazer dela a sua companheira. Esse pedido causou revolta em Victor, que se recusou a utilizar o corpo de Justine.

No relato literário, após uma conversa com a Criatura, Victor decide viajar para a Inglaterra com Henry, justificando que precisava de novos ares e paz de espírito. No entanto, o verdadeiro objetivo era executar o plano da Criatura. Contudo, durante a noite, enquanto refletia sobre seu terrível trabalho, ele diz o seguinte:

Ali sentado, ocorreu-me uma série de pensamentos que me levou a refletir sobre os efeitos do que estava agora fazendo. Três anos antes, eu estivera ocupado da mesma maneira, e havia criado um demônio, cuja brutalidade

sem igual devastara meu coração, enchendo-o para sempre com o mais amargo remorso. [...] Com uma sensação de loucura, eu pensei em minha promessa de criar outro ser como ele, e, tremendo de ódio, parti em pedaços a coisa em que estava trabalhando. O infeliz me viu destruir a criatura de cuja existência futura dependia a sua felicidade, e, com um uivo de diabólico desespero e vingança, retirou-se (Shelley, 2017, p. 239-241).⁶³

Infelizmente, a raiva e a vingança culminam no desfecho trágico da Criatura, de Victor e de toda a sua família. Na adaptação de Branagh, o diretor mantém a fala da Criatura presente no livro, cuja vingança final aconteceria na noite de núpcias de Victor e Elizabeth. Depois de se recusar a criar outro ser para a Criatura, Victor casa-se com a sua amada, e durante a noite de núpcias, ele ouve um ruído estranho do lado de fora da hospedaria. Ao sair com seus homens para verificar os arredores, Elizabeth é surpreendida pela Criatura, que entra pela janela do quarto. Dominado pelo desejo de vingança, ele arranca o coração de Elizabeth diante de Victor, desencadeando ainda mais fúria e conduzindo aos últimos episódios aterrorizantes da narrativa.

Tomado pelo desespero, Victor tenta reanimar sua amada noiva, levando-a ao seu laboratório e conduzindo, pela última vez, sua experiência macabra. Movido pelo desejo de retomar o controle, ele busca, mais uma vez, resolver a situação de forma desesperada e obstinada. Enquanto leva Elizabeth ao seu laboratório, ele encontra Henry, que implora a Victor que deixe a alma de sua noiva descansar em paz, mas acreditando que não tinha mais nada a perder, Victor tranca-se em seu laboratório e inicia aquele ato tão perverso.

Figura 25 – Victor reanima o corpo de Elizabeth Lavenza.

⁶³ No texto original: As I sat, a train of reflection occurred to me, which led me to consider the effects of what I was now doing. Three years before I was engaged in the same manner, and had created a fiend whose unparalleled barbarity had desolated my heart, and filled it for ever with the bitterest remorse, I was now about to form another being, of whose dispositions I was alike ignorant; [...] I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like him, and, trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

A cena é extremamente intensa e perturbadora. Após Elizabeth ser reanimada, Victor tenta fazê-la recordar quem ela é e qual é o vínculo entre eles. Enquanto isso, a Criatura, que observava tudo, passa a chamar Elizabeth para ser sua noiva. No confronto que se segue, Elizabeth parece recobrar a consciência, ao perceber no que foi transformada. Sendo assim, decide pôr fim ao próprio sofrimento, quebrando uma lamparina contra o próprio corpo e provocando a sua morte, conforme a figura 28.

Figura 26 – Elizabeth Lavenza incendeia o próprio corpo.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Abro aqui mais um parêntese para enfatizar o poder do cinema, que transformou esse evento em algo extremamente real, e até mais emocionante do que

o próprio desfecho da narrativa literária. Lembro-me, nesse contexto, das palavras de Marcel Martin (2005, p. 31) quando o autor diz que “o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que exerce”. Ainda ao refletir sobre o papel da imagem, ou melhor, da fotogenia, Martin traz algumas definições entre elas, a de Léon Moussinac (apud Martin, 2005, p. 32), quando ele afirma que “a imagem cinematográfica conserva o contacto com o real e transfigura também o real até a magia”.

A partir dessas referências, é possível compreender que o cinema parte da realidade, mas possui o poder de transformá-la. Por meio de recursos como montagem, iluminação, enquadramento, entre outros. O cinema transfigura o real, tornando-o extraordinário e até mágico. Em outras palavras, eleva a realidade à experiência estética, intensificando a percepção e a emoção do espectador. Ainda para Martin (2005, p. 34):

Tudo isto mostra que a imagem, apesar da sua exactidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação. Mas seria errado partir daqui para cair num agnosticismo injustificado: é perfeitamente possível evitar qualquer erro de interpretação procurando uma crítica interna (referência ao filme enquanto totalidade significativa que nunca pode ser inteiramente equívoca) e externa (a personalidade do realizador e a sua concepção do mundo podem indicar a priori o sentido da sua mensagem) do documento fílmico.

Isso nos mostra que, embora a imagem cinematográfica possa suscitar diferentes leituras, emoções e interpretações, isso não significa que seja impossível compreender seu sentido. Segundo Marcel Martin, para evitar erros de interpretação, é necessário recorrer a dois tipos de análise: a interna e a externa. A análise interna examina os elementos fílmicos como um todo, incluindo som, iluminação, cenário e outros recursos. Enquanto a análise externa considera o realizador da obra e sua visão de mundo, fornecendo elementos que também atuarão para compreender a mensagem do filme.

Após a morte de Elizabeth, Victor passa a perseguir a Criatura, com o intuito de matá-la. Durante essa caçada, atravessando as montanhas e o mar gelado, ele encontra o navio do capitão Walton. Já muito cansado e debilitado, Frankenstein narra toda a sua história ao capitão, que o considera um louco. Por um momento, Walton deixa Victor sozinho para que ela possa descansar, quando de repente, todos a bordo

são surpreendidos por uma forte voz de lamento. Ao saírem para verificar os compartimentos do navio, encontram a Criatura ao lado do corpo já sem vida de Victor, conforme mostra a figura 29:

Figura 27 – A Criatura lamenta a morte de Victor.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Quando Walton testemunha que tudo o que Victor havia narrado era verdade, ele aponta uma arma para a Criatura, mas ao ver o seu semblante de tristeza, pergunta o seu nome e porque estava chorando. Nesse momento a Criatura diz: “Ele nunca me deu um nome” e logo após também diz “Ele era o meu pai”. Walton abaixa a arma, e inicia junto com os seus homens o momento fúnebre para Victor. Enquanto isso, a Criatura está inconsolada e profundamente triste.

Figura 28 – A Criatura no momento fúnebre de Victor.



Fonte: captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Aqui nos cabe mais uma profunda análise e reflexão sobre como ocorre o desfecho desses eventos. Apesar de Victor e a Criatura se tornarem inimigos mortais ao final do filme, observa-se uma reviravolta no sentimento da Criatura, que se mostra profundamente abatida pela morte de seu criador. Mesmo sem ter sua alteridade reconhecida, a Criatura revela a necessidade intrínseca de acolhimento do Outro, mostrando como o marginalizado, o exilado, mesmo diante da hostilidade, a busca por reconhecimento e conexão persiste como um traço fundamental da condição humana.

Mesmo que o Outro não compartilhe da mesma relação comigo, retomamos Levinas, que afirma que o Outro nos convoca à responsabilidade ética. Todo ser ou pensamento que se mantém isolado acaba por se anular. Como observa Gutierrez (2019, p. 76), “um ser é real e adquire sentido quando estabelece relação com os outros”. Dessa forma, o comportamento da Criatura diante da morte de Victor provoca-lhe uma profunda dor, pois entre eles existe uma ligação que transcende simples laços, evidenciando uma conexão ética e existencial.

Figura 29 – A Criatura decide morrer ao lado de Victor



Fonte: Captura de tela do filme Frankenstein (1994)

Ao perceber que estaria sozinho no mundo, sem Victor, o qual ainda lhe dedicava alguma consideração, a Criatura opta por partir deste mundo ao lado dele, conforme mostra a figura 31. No desfecho do filme, fica evidente que, embora Victor não tenha reconhecido a alteridade da Criatura, essa ainda demonstra um gesto de gratidão a ele. Nesse sentido, a Criatura opta em não reduzir Victor a um objeto, e nem o tematiza, mas escolhe agir com respeito e ética, demonstrando que a responsabilidade pelo outro e o reconhecimento ético deve ir além do Eu Mesmo.

A atitude da Criatura, conforme a figura 31, suscita uma reflexão importante no pensamento de Emmanuel Levinas de que a alteridade não é uma via de mão dupla, e nem se funda na reciprocidade. Como afirma o autor, “a alteridade só é possível a partir de mim” (Levinas, 1980, p. 27). Nessa direção, Gutierrez (2019, p. 105) ao ler a ética levinasiana, observa que, ainda que o outro nos provoque desconforto, uma espécie de “alergia”, somos convocados à responsabilidade por esse Outro, independentemente de reconhecimento, gratidão ou correspondência.

Pôde-se observar que as duas produções fílmicas abordadas nesse trabalho, trouxeram releituras diferentes da Criatura, e de sua monstruosidade, caráter inerente do cinema. Contudo, as duas criaturas, ou construções monstruosas nos levam a compreender importantes aspectos dos mais de cinquenta anos que separam os dois filmes. Tanto James Whale e Kenneth Branagh construíram seus monstros, associando-os à figura daquele que é o Outro, o diferente de mim, contudo, cada uma delas podem ser vistas por meio de diferentes ângulos. A criatura/monstro do diretor

Whale pode ser interpretada trazendo alguns importantes eventos, como a crise norte-americana de 1929, conhecida também como a Grande Depressão⁶⁴, a qual instalou uma grande onda de desempregos, causando assim a fome, e milhares de pessoas desabrigadas. Segundo Jewell (2007, p. 07) em Nova York, na cidade de Cleveland mais de cinquenta por cento dos trabalhadores estavam desempregados, em Akron, mais de sessenta por cento. Além disso, o setor da agricultura também sofreu o impacto. Muitos agricultores perderam as suas fazendas e equipamentos por não conseguirem pagar a sua hipoteca. O mesmo aconteceu nas cidades, em que muitos moradores foram despejados de suas casas e apartamentos porque estavam falidos.

Naquela época, enquanto os Estados Unidos enfrentavam seus problemas econômicos, a Europa testemunhava a ascensão do partido nazista, o qual chegou ao poder em 1933. Adolf Hitler defendia abertamente a superioridade dos alemães, e na necessidade de purificar a raça ariana. Além disso, seu programa de governo visava recuperar os maus-tratos que a Alemanha havia recebido, ao tentar recuperar as terras que haviam sido tomadas em 1919 (Jewell, 2007, p. 11).

O autor Richard Jewell comenta que é a partir de 1930 que os Estados Unidos experimenta a sua era de ouro do cinema. Segundo o autor, alguns estudos das produções hollywoodianas deste período (1930 a 1945), apontam que muitos dos filmes produzidos tinham caráter “escapista”, como forma de conceber algum alívio às pessoas que enfrentavam o cenário de colapso e miséria. No entanto, ainda para Jewell, seria impossível dissociar o momento conturbado das produções cinematográficas. Dessa forma, a Grande Depressão foi uma força impulsionadora de muitos filmes importantes da década de trinta (Jewell, 2007, p. 30).

O monstro de James Whale, pode muito bem retratar o medo, a desconfiança, e incerteza da sociedade americana que batalhava em se reerguer financeiramente, mas também é um reflexo da realidade vivia pelo próprio Whale, o qual precisou trabalhar como voluntário na primeira guerra mundial, precisando deixar de lado por um tempo os seus estudos na escola de artes e ofícios Dudley, a qual havia ingressado depois de muito esforço econômico (Curtis, 1998, p. 14).

⁶⁴ Na década de 1920, os EUA viveram euforia nas bolsas de valores, com investimentos especulativos em massa e endividamento elevado. Em outubro de 1929, os preços das ações desabaram e a Bolsa de Nova York quebrou, deflagrando a mais grave crise econômica do século XX.

Além disso, o fato de James Whale ser homossexual, despertava de certa forma, dilemas característicos de sua época. Segundo o biógrafo James Curtis (1998, p. 32) Whale ficou noivo da artista Doris Zinkeisen, mas após dois anos romperam o relacionamento. O noivado de Whale com Doris, a qual tornou-se sua amiga para a vida toda, era também uma forma de escapar das leis contra a sodomia, a qual era considerada ilegal na Inglaterra até 1967. A escolha de Whale pelo ator Colin Clive, o qual interpreta o Dr. Frankenstein também não foi por acaso. Clive era conhecido por dar vida a personagens intensos e conflituosos, característica que refletia aspectos de sua própria vida pessoal, marcada pelo alcoolismo e por rumores acerca de sua sexualidade (Curtis, 1998, p. 185). Nesse sentido, o monstro de Whale, demonstra um anseio por compreender a sua situação no mundo, e por mais que tenha um comportamento mais mecanizado, foi capaz de demonstrar gentileza e fúria, aspectos que refletem a condição de quem ainda não é aceito ou compreendido (Curtis, 1998, p. 03).

Por outro caminho, Kenneth Branagh compõe um monstro mais “humano”, um ser com o qual possamos nos aproximar, deixando-nos emocionalmente divididos entre a Criatura e seu criador. Como já mencionado, a linguagem verbal assume aqui grande importância, pois é por meio dela que nos inserimos e nos situamos no mundo. A maneira como o Outro, diferente e marginalizado, ganha corpo na Criatura, bem como sua luta por pertencer ao mundo dos “normais”, intensifica a reflexão sobre a questão da alteridade.

Segundo Guimarães e Araújo (2018, p. 79-80) o monstro de Mary Shelley, assim como aqueles das adaptações cinematográficas aqui analisadas, compõe uma espécie de “receita” para fazer do Outro, radicalmente diferente de mim, um monstro. Essa fabricação da monstrosidade opera por marcas como a ausência de um nome, elemento fundante da identidade; a falta de paternidade, que o coloca em situação de vulnerabilidade; a instrumentalização do Outro para rebaixá-lo frente ao Eu, tornando-o indesejado; e a imposição da solidão, que o condena a viver apartado pelo aspecto físico, sem amigos e sem um lugar onde possa repousar sem julgamentos.

Pode-se dizer que Frankenstein é uma obra aberta a inúmeras leituras e interpretações, e mais do que criticar os excessos científicos e suas irresponsabilidades, a obra funciona como uma advertência sobre o poder social de

cada um de nós de fabricar monstros, especialmente com o Outro, aquele que foge da minha totalidade.

6 CONCLUSÃO

As duas traduções intersemióticas da obra literária de Mary Shelley dos diretores de cinema James Whale em 1931 e Kenneth Branagh em 1994, analisadas a luz da perspectiva da alteridade de Emmanuel Levinas, nos revelam um padrão social em atribuir ao outro, diferente de mim, um caráter de ameaça, perigo, reduzindo-o, não raro, à figura do monstruoso.

Na produção cinematográfica de Branagh, um leve princípio de alteridade parece ter sido desenvolvido, contudo, Victor logo recai sobre o seu egocentrismo, reafirmando sua posição de dominador, assumindo o controle sobre o seu próximo e sobre a situação. Já na produção de Whale, pôde-se observar mais o aspecto da construção da monstruosidade.

A obra literária, assim como os filmes apresentados, nos mostra que vivemos em uma sociedade marcada pelo nosso Eu, e na grande maioria das vezes, mesmo quando se faz algo pelo outro, existe um forte interesse por trás. Com isso, Levinas nos chama a um grande desafio: o desafio da separação, essa que atravessa nossos desejos, visão, e até a nossa linguagem.

A figura da Criatura, ou como muitos a chamam de monstro, representa o que desde os tempos primórdios ocorre, o desejo de dominação pelo outro que se apresenta radicalmente diferente de mim, a ponto de deformá-lo, até que seja extinto (Nazario, 1998, p. 285).

O cinema por sua vez, utiliza-se de seus riquíssimos recursos, para transformar uma história macabra, em algo que possa ser revertido para a reflexão filosófica. É o que Nazario (1998, p. 285) afirma quando diz que “os medos “práticos” são transfigurados pela ficção fantástica, exaltados e sublimados, dando lugar a temores que mal admitimos possuir ou sequer imaginamos”.

Ao revisitar os modos de recuperação da história apontados por Julio Plaza (2013) nota-se que tanto Whale quanto Branagh “traduzem” seus monstros de forma crítica, trazendo elementos de suas épocas e questões ainda bastante pertinentes. Sendo assim, pode-se dizer que a tradução e recuperação da narrativa literária para o sistema intersemiótico não apresenta caráter meramente nostálgico ou de entretenimento, ainda que possamos considerar o filme de Whale por vezes “engraçado”, ele está atravessado por dilemas que assolaram a vida do diretor e o

contexto norte-americano em que se inseria. O fato de Whale não dar voz a sua Criatura pode bem remontar a seus conflitos pessoais que o deixavam sempre apreensivo, ao mesmo tempo, a crise econômica de 1929 que devastou a sociedade norte-americana ressoa como figurativização do medo e do desespero coletivo.

Kenneth Branagh ao recuperar o monstro e a narrativa de Mary Shelley, traz um ar mais shakespeariano, trazendo ao filme a sua marca teatral por meio de características intensas, e de certo exagero estilístico como aponta a jornalista Ana Claudia Paixão (2025, n.p.) Ainda para Paixão, quando Branagh começou a trabalhar no filme, houve algumas disputas, por um lado o estúdio queria algo mais comercial, e Branagh algo mais literário. Ainda assim, pode-se dizer que o monstro de Branagh permanece mais vinculado ao monstro de Shelley, pois o diretor trouxe um monstro que possui sentimentos, desejos, e até aprende a se expressar por meio da linguagem verbal aproximando-se mais da condição humana.

A ideia em associar os filmes sob o viés da alteridade, desenvolvida por Emmanuel Levinas é também uma forma de realizar uma conexão entre a filosofia e o mundo artístico, o qual está intimamente ligado à experiência humana. Para Julio Cabrera (2005, p. 04) o cinema, ou melhor, “as imagens parecem vincular conceitos e explorar o humano de maneiras mais perturbadoras do que a lógica e a ética escritas”. Obviamente que não se trata de utilizar-se dos filmes para “explicar ou ilustrar” teses filosóficas, mas em o que podemos apreender da própria filosofia quando a colocamos em confronto com o cinema. Ainda para Cabrera (2005, p. 07) quando vamos tratar de uma questão filosófica não basta compreendê-la intelectualmente, é preciso vivê-la, senti-la na pele, dramatizá-la, padecê-la, sentir-se por ela ameaçado, perceber que nossas bases habituais de sustentação são radicalmente afetadas. É o que o autor chama de elemento experiencial.

Contudo, grande parte dos filósofos, assim como Emmanuel Levinas, possuem uma linguagem bastante rebuscada, pois ao tratarem de elementos como angústia, amor, medo, e tantos outros que fazem parte da experiência humana, desenvolvem esses temas de formas muitas vezes difíceis de serem apreendidas, nesse sentido, Cabrera (2005, p. 08) nos diz que “talvez o cinema nos apresente uma linguagem mais adequada do que a linguagem escrita para expressar melhor as intuições que os mencionados filósofos (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger) [...]”. Não

se propõe aqui a sua não leitura, e sim uma complementaridade, integrando a experiência estética à experiência de mundo.

O conceito de alteridade nas produções cinematográficas de Whale e de Branagh desenvolve-se de modos distintos. Na produção de Whale, a Criatura, pela ausência da linguagem verbal, se vê presa em si mesma, contudo, seu “silêncio” não é neutro. Ainda que o silêncio seja o reverso da linguagem, ele sinaliza algo “o silêncio não é, assim, uma simples ausência de palavras; a palavra está no fundo do silêncio como um riso perfidamente contido” (Levinas, 1980, p. 78). Nota-se que a Criatura de Whale sinaliza por meio de seus lamentos, e também com o seu próprio corpo, mas o Outro, nesse caso, Henry Frankenstein, não se deixa interpretar. Ainda segundo Levinas, “a palavra consiste para outrem em levar ajuda ao sinal emitido, em assistir a sua própria manifestação por sinais, em trazer remédio ao equívoco por meio dessa assistência” (Levinas, 1980, p. 78). Desse modo, falar ao outro, àquele que me é oposto, é estender a mão, socorrer e, por vezes, curar o seu silêncio, do contrário, o deixamos sem direção, sem resposta, gerando medo, angústia e incerteza.

Aprendemos também com Levinas que não basta a expressão pela linguagem, qualquer que seja ela, para que o outro seja recebido. É o que se observa com a Criatura de Branagh logo após o seu nascimento, em que Victor a objetifica como monstro, horrendo, a ponto de desejar logo a sua morte. No filme, é evidente que Victor Frankenstein quer a extinção da criatura por causa de sua aparência monstruosa, mas de forma simbólica, associando à figura do Outro, retomamos a Levinas (1980, p. 269) quando diz que o outro não faz parte comigo, sua identidade não consiste em ser semelhante a mim, nem em deixar-se identificar.

Para o autor, o conceito de separação, abordado ao longo deste trabalho, é essencial para a relação ética. É o eu mesmo quem é chamado a acolher, a receber o “estrangeiro” em sua singularidade e a romper com o pensamento enraizado na totalidade, abrindo-se à transcendência do Outro. Trata-se de um pensamento exigente, pois, como afirma Levinas (1980, p. 41), ele parte de mim, do eu mesmo, “uma separação do Eu que não é recíproca da transcendência do Outro em relação a mim [...]”.

Sendo assim, a Criatura de Mary Shelley, traduzida para o cinema pelos diretores James Whale em 1931 e Kenneth Branagh em 1994 foram exploradas nesta pesquisa como símbolos para representar o conceito de alteridade, da diferença. O

cinema, como outras artes, vale-se de símbolos para produzir significações secundárias, nem sempre de modo explícito, mas subjetivo, o que evidencia a força estética da arte.

Nos filmes, a relação de respeito, acolhimento e hospitalidade com o Outro não se cumpre de verdade. Isso nos mostra que o ser humano ainda tem dificuldades em superar o seu egoísmo e a sua verdade. Ainda somos condicionados a pensar que o Eu deve se sobressair sobre o Outro, chegando em casos extremos a assumir uma posição de violência, sobretudo contra aqueles que estão em desvantagem social, como os estrangeiros e exilados. Esse cenário também ajuda a entender a polarização vivida nos dias de hoje, seja na área política, religiosa ou de qualquer outra natureza.

A polarização representa um dos grandes desafios éticos e sociais contemporâneos, marcada pela dificuldade de diálogo e pela tendência de reduzir o outro a um inimigo ou a uma ideia a ser combatida. Assim, pensar a polarização à luz de Levinas significa perceber que ela nasce quando o Eu recusa o Outro, quando transforma a diferença em ameaça, e não em possibilidade de relação.

Com isso, entende-se que a ética levinasiana da alteridade orienta o pluralismo na sociedade, uma vida comum estruturada não pela homogeneização, mas pelo reconhecimento ativo das diferenças e pelo dever de acolhimento e hospitalidade. Como afirma Levinas, “a paz deve ser a minha paz, numa relação que parte de um eu e vai para o Outro, no desejo e na bondade em que o eu ao mesmo tempo se mantém e existe sem egoísmo” (Levinas, 1980, p. 286).

A história de Frankenstein, como toda narrativa que atravessa o seu tempo, se refaz ao encontro das mudanças culturais. Recontá-la a partir de um novo signo não é apenas mudar de linguagem, é renovar o fôlego da obra, permitindo que ela sobreviva. A tradução permite que a narrativa siga reconhecível, mas aberta ao presente.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA HOJE: "O Cantor de Jazz", o primeiro filme falado, comemora 87 anos. 2014. Disponível em: <https://hojesaopaulo.com.br/noticia/quot-o-cantor-de-jazz-quot-o-primeiro-filme-falado-comemora-87-anos/7624>. Acesso em: 11 out. 2024.

ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos N. Drácula no cinema: Cenas de uma erótica prometeica. *In*: ARAÚJO, Alberto F; ALMEIDA Rogério de; BECCARI Marcos (org.) **O mito de Drácula**: imaginário & educação. Mitos da pós-modernidade; v. 2 São Paulo: FEUSP, 2019. p. 171-187. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/345>. Acesso em: 11 out. 2024.

ALMEIDA, Rogério de. O mito de Frankenstein no cinema. *In*: ARAÚJO, F. Alberto; ALMEIDA, de Rogério; BECCARI, Marcos (org.) **O Mito de Frankenstein – Imaginário e Educação**. São Paulo: Coleção mitos da pós modernidade, 2018. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/213>. Acesso em: 11 out. 2024.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ATANASOSKI, Nesa. Dracula as Ethnic Conflict: The Technologies of “Humanitarian 61 Intervention” in the Balkans during the 1999 NATO Bombing of Serbia and Kosovo. *In*: (org.) **Monsters and the Monstrous** - Myths and Metaphors of Enduring Evil. Amsterdam: New York, 2007.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. E-book Kindle.

BORDWELL, David; Thompson, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp; Editora da USP, 2013.

BOTTING, Fred. **Gothic**. 01. ed. London: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred. **Aftergothic**: consumption, machines, and blackholes. *In*: HOGLE, Jerrold, E. (ed.). The cambridge companion to gothic fiction. New York: Cambridge university press, 2002. p. 277-298.

BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. 01. ed. New Jersey: Wiley Blackwell Publishing, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e etnia**: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CABRERA, Júlio. **O Cinema Pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutória. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

COECKELBERGH, Mark. Antropologias do monstro e tecnologia: máquinas, ciborgues e outras ferramentas tecno-antropológicas. *In*: Compagna, Diego; Steinhart, Stefanie. **Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society**. Delaware: Vernon Press, 2019. Tradução de Ananda Missailidis. Disponível em: <https://coeckelbergh.net/wp-content/uploads/2021/04/antropologias-do-monstro-e-tecnologia-translation.pdf>. Acesso em: 14 de jun. 2025.

CURTIS, James. **James Whale**: A new world of Gods and Monsters. London: Faber and Faber Limited, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 01. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Adeus à Emmanuel Levinas**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. 01. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DESMOND, M. John; HAWKES, Peter. **Adaptation**: studying film and literature. 01. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução [S. l.]**, v. 1, n. 3, p. 313–338, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>. Acesso em: 22 ago. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER H, Lotte. **A Tela Demoníaca**. 02. ed. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Instituto Goethe. 1985.

EISNER H, Lotte. **Fritz Lang by Lotte H Eisner**. Tradução de Gertrud Mander. Londres: Martin Seeker & Warburg Limited, 1976.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISCHER, F, Benjamin. **The Cambridge introduction to Edgar Allan Poe.**, New York: Cambridge University Press, 2008.

FRANKENSTEIN. Direção de James Whale. Os Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1931. 1 DVD.

FRANKENSTEIN de Mary Shelley. Direção de Kenneth Branagh. Reino Unido: Tristar Pictures, American Zoetrope, JSTV, 1994. 1 DVD.

GARCIA, Agg Lilian. **Mary Shelley e as cartas de Frankenstein: uma análise comparativa de seis traduções brasileiras**. 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

GUIMARÃES, R, Armando; ARAÚJO, F, Alberto. O Monstro de Frankenstein: Uma leitura educacional, p.114-135. *In*: ARAÚJO, F. Alberto; ALMEIDA, de Rogério; BECCARI, Marcos (org.) **O Mito de Frankenstein – Imaginário e Educação**. São Paulo: Coleção mitos da pós modernidade, 2018.

GUIMARÃES, M.C.R. Armando. *Drácula e os monstros civilizacionais: Natureza humana, civilização e monstrosidade*, p. 221-272. (org): ARAÚJO, Filipe Alberto *et al.* **O mito de Drácula**. São Paulo: FEUSP, 2019.

GONÇALVES DA SILVA, Thais Maria. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 181–201, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 24 fev. 2025.

GUTIERREZ, M.A. Luis. **O Migrante como Lugar Ético-Metafísico**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

HIMMELFARB, Gertrude. **Os Caminhos Para Modernidade: os Iluminismos Britânico, Francês e Americano**. Tradução de José Colucci Júnior. São Paulo: É Realizações, 2011.

HUMPHRIES, Reynold. **The American horror film an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 02 ed. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2013.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. *In*: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

JEWELL, B, Richard. **The Golden Age of Cinema Hollywood 1929-1945**. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2007.

KAYE, Heidi. **Gothic film**. *In*: PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. p. 180-192

KURTZ, M, Karina. *Edgar Allan Poe and Stephen King: an encounter through the gothic*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 53-68, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/issue/view/844/259>. Acesso em: 30 abr. 2024.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

KREUTZ, Katia. Expressionismo Alemão. **aicinema**, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/expressionismo-alemao-movimentos-cinematograficos/>. Acesso em: 24, fev. 2025.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEWIS, Matthew. **The Monk**. 01 ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

LEWIS, Matthew. **O Monge**. Tradução de Maria Aparecida Mello Fontes. Vitória, ES: Pedra Azul, 2021.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LOVECRAFT, H.P. **O chamado de Cthulhu**. Campinas, SP: SAMPI Books, 2024. *E-book Kindle*. Disponível em: https://ler.amazon.com.br/?asin=B0DDR4HV1S&_encoding=UTF8&ref=dbs_p_ebk_r00_pbc_rnvc00. Acesso em: 16 out. 2024.

MANZANO, Fernandes Adelmo Luiz. **Som-imagem no cinema**: a experiencia alemã de Fritz Lang. 01. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARIGNY, Jean. Um vampiro renasce das suas cinzas. *In*: ARAÚJO, Filipe Alberto *et al.* O mito de Drácula. São Paulo: FEUSP, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Portugal, Lisboa: Dinalivro e Lés Éditions du Cerf, 2005.

MEDRADO, S. Matheus. Do romance ao cinema: o realismo fantástico em Harry Potter e a pedra filosofal. *In*: ROCHA, N. Adilma. **A Literatura em caminhos de tradução intersemiótica**: potencialização, criticidade e ressignificação. São Paulo: Dialética, 2024.

MOERS, Ellen. **Literary Women**. 01 ed. New York: Doubleday & Company, 1976.

NAZARIO, Luiz. **O vírus como monstro**. *In*: MARKENDORF, Márcio; SERRAVALLE DE SÁ, Daniel; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela (org). Góticos perspectivas contemporâneas. Florianópolis: UFSC, 2023. p. 11-28. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244963>. Acesso em 17 abr. 2024.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Universum Film AG, Decla Film, Decla-Bioscop AG, 1920. 1 DVD.

O SEGREDO de Mary Reilly. Direção de Stephen Frears. Os Estados Unidos da América: Columbia Pictures e Tristar Pictures, 1996. 1 DVD.

PAIXÃO, C, Ana. O Frankenstein de Kenneth Branagh: ambição, ego e a beleza da trila de Patrick Doyle. **Miscelana**, 2025. Disponível em:

<https://miscelana.com/2025/10/24/o-frankenstein-de-kenneth-branagh-ambicao-ego-e-a-beleza-da-trilha-de-patrick-doyle/>. Acesso em 01 nov. 2025.

PARASYTE: The Grey. Criação de Yeon Sang-ho. Coreia do Sul: 2024, Netflix.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PROCHNER, Thatiane. Literatura e cinema: da “fidelidade” a outros tropos. In: STEYER, A. Fábio; JAVAREZ, G. Jeanine; PROCHNER, Thatiane (org.). **Da Literatura ao Cinema – adaptação em cena**. Porto Alegre: Casalettras, 2023. Disponível em: <https://www.casalettras.com/da-literatura-ao-cinema>. Acesso em 20 abr. 2024.

PIERCE, S. Charles. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POE, A, Edgar. **The fall of the house of Usher**. In: edgar allan poe: complete tales and poems. Maplewood Books, 2013. p. 194-204. Disponível em: https://lgnavigators.weebly.com/uploads/5/8/5/2/58521739/edgar_allan_poe___complete_tales_-_edgar_allan_poe.pdf. Acesso em 16 de fev. 2025.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: the gothic tradition**. London: Longman, 1996.

RADCLIFFE, ANN. **The Mysteries of Udolpho**. London: Penguin Books, 2001.

RIBEIRO, Augusto José. A Utopia da Fabricação do Homem. In: ARAÚJO, F. Alberto; ALMEIDA, de Rogério; BECCARI, Marcos (Org.). **O Mito de Frankenstein – Imaginário e Educação**. São Paulo: Coleção mitos da pós modernidade, 2018. p. 136-157.

RIBEIRO, Soares Emílio. **O Gótico e seus Monstros: a literatura e o cinema de horror**. 01. ed. São Paulo: Cartola, 2021.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. 46–53, 2010. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49258. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49258>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ROCHA, N. Adilma (Org). **A Literatura em caminhos de tradução intersemiótica: potencialização, criticidade e ressignificação**. 01 ed. São Paulo, SP: Dialética, 2024.

ROWLING, J. K. Harry Potter e a Pedra Filosofal. Tradução de Lia Wyler. 1. ed. São Paulo: Rocco, 2000.

RHODES, D. Gary. **The birth of the American horror cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

RUSSELL, J. David. Monster Roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, Nick (Ed.). *Refiguring American Film Genres, theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. p.252.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 01 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS P. D., Mariana . Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis. **Lampejo**, Ceará, v. 9, n. 1, p. 235-250, ago. 2020.
Disponível em: <https://revistalampejo.org/index.php/lampejo> . Acesso em: 08 de jul. de 2024.

SANTOS, M. Ricardo. **Narrativas em confluências**: literatura e videogames. 01 ed. Belo Horizonte: Tlön Edições, 2021.

SEYMOUR, Miranda. **Mary Shelley**. 01 ed. London: John Murray (publishers), 2000.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Tradução de Doris Goettems. Landmark, 2017.

SPADONI, Robert. **Uncanny Bodies**: The Coming of sound film and the origins of the horror genre. California: University of California Press, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 05. ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas – SP: Papirus, 2013.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema** – realismo, magia e a arte da adaptação. 01. ed. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAPLES, E. Donald. Perspective on the American Cinema. In: STAPLES, E. Donald. **The American Cinema**. Washington, D.C.: Voice of America, 1973. p. 01-12.

STEINER, George. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. 02. ed. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. **Prefácio Expressões do horror**. In: Markendorf, Marcio; Ripoll, Leonardo. *Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações. 2017. p.06-27.
Disponível em: <https://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>. Acesso em: 07 jul. 2024

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O guarani. 01. ed. Salvador: EDUFBA, 2010.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. **O gótico em literatura, artes, mídia**. 01. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma

obra literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 181-201, nov. 2012. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo1489137-reflexõessobre-adaptação-cinematográfica-de-uma-obra-literária. Acesso em: 25 set. 2024.

SYMONDS, Addington John. **Percy Bysshe Shelley**. Publicado por Kindle Direct Publishing, 2012.

The Jazz Singer: Agência Hoje. Disponível em: <https://hojesaopaulo.com.br/noticia/quot-o-cantor-de-jazz-quot-o-primeiro-filme-falado-comemora-87-anos/7624>. Acesso em: 10 abr. 2024.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Oscar Nestarez. 01 ed. Barueri, SP: Novo Século, 2022.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**. Auckland, New Zealand: The floating press, 2009.

WU, Roberto. A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer. **Anos 90**, [S. l.], v. 11, n. 19, p. 169–198, jan./dez. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6355>. Acesso em: 24 ago. 2025.

ZILOCHI, Ana Maria. Interpretante, interpretação, intérprete. **GALÁXIA. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1055>. Acesso em 18 de agosto de 2025.