



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

MILLENY BEZERRA MOREIRA

**A INTERSEMIOSE DE *FRANKENSTEIN* EM LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA**

CURITIBA – PR

2025

MILLENI BEZERRA MOREIRA

A INTERSEMIOSE DE *FRANKENSTEIN* EM LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Linha de Pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies.

CURITIBA – PR

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bezerra Moreira, Milleni
A Intersemiose de Frankenstein em Linguagem
Cinematográfica / Milleni Bezerra Moreira. --
Curitiba-PR, 2025.
121 f.: il.

Orientador: Ana Maria Rufino Gillies.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2025.

1. Adaptação Cinematográfica. 2. Tradução
Intersemiótica. 3. Século XIX. 4. Frankenstein. 5.
Mary Shelley. I - Rufino Gillies, Ana Maria
(orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

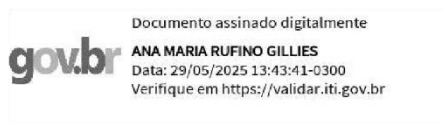
MILLENI BEZERRA MOREIRA

“A INTERSEMIOSE DE FRANKENSTEIN EM LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA”

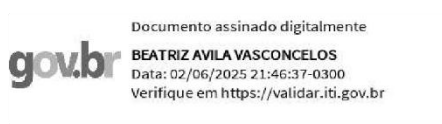
Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 29/05/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa a 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes
do Vídeo



Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

WILMA DOS SANTOS
COQUEIRO:79366031
900

Assinado de forma digital
por WILMA DOS SANTOS
COQUEIRO:79366031900
Dados: 2025.06.04 09:38:30
-03'00'

Profa. Dra. Wilma Coqueiro
Membro Externo (PPGSeD/UNESPAR)

À memória familiar.

AGRADECIMENTOS

Para que a realização deste trabalho fosse possível houve a mobilização de uma rede de pessoas, as quais eu não poderia deixar de fazer menção e agradecer. Embora eu tenha vivenciado de maneira individual e solitária algumas vivências em minha história e processo de subjetivação, no contato com o outro dou sentido à bagagem que carrego.

Agradeço à força divina, pois, ainda que negligenciada, nunca me abandonou quando a mão humana falhou em me alcançar. Com muito amor e carinho agradeço aos meus pais, Divani e Nivaldo, assim como minha irmã Sara, pelo apoio e auxílio desde sempre, sendo eles o núcleo e a base da minha existência. Também estendo essa lembrança aos meus avós, Ana e Aluízio, Laudinalva e José (in memoriam), tias e tios, primas e primos, de uma numerosa família. Nesse sentido, também agradeço aos amigos, Anna Claudia, Carlos Alexandre, Ericson, Felipe, Felipe Renã, Jeferson, Mateus e Thiago, pela força que me deram durante essa trajetória acadêmica. Ao longo da jornada, outras pessoas também se fizeram presentes e seria difícil mencionar todos os nomes. Por isso, quero apenas eternizar a importância de construirmos uma rede de contatos segura, firmar parcerias e estreitar laços de afeto.

Também agradeço ao Grupo Carrefour, por intermédio do Centro de Filantropia SITAWI, pelo financiamento da bolsa de estudo, após firmada a parceria com a UNESPAR e disponibilizado o “Edital Ações afirmativas” – algo fundamental ao desenvolvimento dessa pesquisa e a minha permanência no curso de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Pelas experiências, saberes e conhecimentos compartilhados, após dois anos nesta caminhada, agradeço imensamente aos professores do colegiado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, *campus* Curitiba II/FAP. Assim, destaco meus agradecimentos à professora Ana Maria Rufino Gillies, pelas orientações e o apoio prestados nos últimos anos, bem como às professoras Beatriz Avila Vasconcelos e Wilma dos Santos Coqueiro, pela paciência, auxílio e contribuições destinadas ao meu trabalho.

“Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados”.

RESUMO

No presente trabalho, tenho o objetivo de examinar algumas relações entre cinema e literatura, a partir da análise fílmica (Penafria, 2009) de duas adaptações (Courseil, 2019; Bazin, 2018; Hutcheon, 2013; Stam, 2008; Xavier, 2003) do livro *Frankenstein* (1831) e uma cinebiografia (Aumont, 2008; Feron e Porto, 2020; Silva e Araújo, 2023) da escritora inglesa, Mary Shelley (1797-1851). Delimitei a escolha aos seguintes filmes: *Frankenstein* (1931), do cineasta inglês, James Whale (1889-1957); *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), do cineasta norte-irlandês, Kenneth Branagh (1960) e *Mary Shelley* (2018), da cineasta árabe-saudita, Haifaa al-Mansour (1974). A respeito dos objetivos específicos, observo a operacionalidade de conceitos nos processos de criação, ou seja, a tradução intersemiótica (Plaza, 2003), que transporta expressividades poéticas do sistema de signos verbais ao sistema de signos audiovisuais, perpassando aspectos de artes cênicas, visuais e sonoras, até a Sétima Arte. Também elaboro o traçado do contexto histórico, com características do século XIX até a contemporaneidade, tendo em conta as influências artísticas do Movimento Romântico e expansão geopolítica do Iluminismo como filosofia. Isso tudo, destacando a análise qualitativa, por meio de abordagem discursiva e crítica de questões culturais, uma vez que, enquanto mulher, negra e latino-americana, habitante da periferia do capitalismo global, estudo produções de mulheres e homens distantes a mim no espaço-tempo, trazendo seus respectivos olhares. Ao tratar das equivalências de aspectos formais, bem como implicações no imaginário coletivo, espero, não apenas contribuir para a discussão em estudos interdisciplinares, como, também, encorajar mais pesquisadores para que repliquem ou mesmo contestem as ideias aqui apresentadas.

Palavras-chave: Adaptação Cinematográfica. Tradução Intersemiótica. Século XIX. *Frankenstein*. Mary Shelley.

ABSTRACT

In this dissertation, I aim to examine some relationships between cinema and literature, based on the film analysis (Penafria, 2009) of two adaptations (Courseil, 2019; Bazin, 2018; Hutcheon, 2013; Stam, 2008; Xavier, 2003) of the book *Frankenstein* (1831) and a biopic (Aumont, 2008; Feron and Porto, 2020; Silva and Araújo, 2023) of the English writer, Mary Shelley (1797-1851). I limited the choice to the following films: *Frankenstein* (1931), by the English filmmaker, James Whale (1889-1957); *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) by Northern Irish filmmaker Kenneth Branagh (1960) and *Mary Shelley* (2018) by Saudi Arabian filmmaker Haifaa al-Mansour (1974). Regarding the specific objectives, I observe the operability of concepts in creative processes, that is, intersemiotic translation (Plaza, 2003), which transports poetic expressiveness from the system of verbal signs to the system of audiovisual signs, encompassing aspects of the performing, visual, and sound arts, all the way to the Seventh Art. I also outline the historical context, with characteristics from the 19th century to the present day, taking into account the artistic influences of the Romantic Movement and the geopolitical expansion of the Enlightenment as a philosophy. All of this emphasizes qualitative analysis, using a discursive and critical approach to cultural issues. As a Black, Latin American woman living on the periphery of global capitalism, I study the works of women and men distant from me in space and time, bringing their respective perspectives to bear. By addressing the equivalences of formal aspects, as well as their implications for the collective imagination, I hope not only to contribute to the discussion in interdisciplinary studies but also to encourage more researchers to replicate or even challenge the ideas presented here.

Keywords: Film Adaptation. Intersemiotic Translation. 19th Century. *Frankenstein*. Mary Shelley.

RESUMEN

En este trabajo, pretendo examinar algunas relaciones entre cine y literatura, con base en el análisis filmico (Penafria, 2009) de dos adaptaciones (Courseil, 2019; Bazin, 2018; Hutcheon, 2013; Stam, 2008; Xavier, 2003) del libro Frankenstein (1831) y una película biográfica (Aumont, 2008; Feron y Porto, 2020; Silva y Araújo, 2023) de la escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851). Limité la elección a las siguientes películas: Frankenstein (1931), del cineasta inglés James Whale (1889-1957); Frankenstein de Mary Shelley (1994) del cineasta norirlandés Kenneth Branagh (1960) y Mary Shelley (2018) de la cineasta saudí Haifaa al-Mansour (1974). En cuanto a los objetivos específicos, observo la operatividad de los conceptos en los procesos creativos, es decir, la traducción intersemiótica (Plaza, 2003), que transporta la expresividad poética del sistema de signos verbales al sistema de signos audiovisuales, abarcando aspectos de las artes escénicas, visuales y sonoras, hasta el séptimo arte. También describo el contexto histórico, con características desde el siglo XIX hasta la actualidad, teniendo en cuenta las influencias artísticas del Movimiento Romántico y la expansión geopolítica de la Ilustración como filosofía. Todo esto enfatiza el análisis cualitativo, utilizando un enfoque discursivo y crítico de las cuestiones culturales. Como mujer negra, latinoamericana que vive en la periferia del capitalismo global, estudio las obras de mujeres y hombres distantes de mí en el espacio y el tiempo, aportando sus respectivas perspectivas. Al abordar las equivalencias de los aspectos formales, así como sus implicaciones para la imaginación colectiva, espero no sólo contribuir a la discusión en estudios interdisciplinarios, sino también alentar a más investigadores a replicar o incluso desafiar las ideas presentadas aquí.

Palabras-clave: Adaptación Cinematográfica. Traducción Intersemiótica. Siglo XIX. Frankenstein. Mary Shelley.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 1** – *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* (1632), pintura a óleo de Rembrandt van Rijn. Na imagem, o doutor exhibe, com um bisturi, a estrutura anatômica do antebraço de um cadáver humano aos estudantes, que o observam atentamente. A pintura trabalha aspectos de luz e sombra..... **Página 20**
- Imagem 2** – Análise da figura de *O Homem de Vitruvius* (meados de 1490), que ilustrou padrões encontrados no corpo humano do “homem perfeito”, ao qual, segundo Da Vinci, era considerado reflexo da Natureza..... **Página 21**
- Imagem 3** – *O Homem Como Um Palácio Industrial* (1926), ilustração médica de artista desconhecido **Página 22**
- Imagem 4** – *Um Cadáver Galvanizado* (1836), litografia publicada por Henry R. Robinson. **Página 23**
- Imagem 5** – Ilustração do século XVIII – experimento com eletricidade (galvanismo), em pernas de sapo **Página 24**
- Imagem 6** – *Ofélia* (1851-1852) – pintura a óleo, de John Everet Millais (1829-1896). A imagem de uma mulher afogada em um riacho reforça o caráter dramático da personagem de Shakespeare, que comete suicídio em decorrência da tumultuosa relação com o protagonista Hamlet..... **Página 30**
- Imagem 7** – *O Desespero* (1843) – pintura a óleo, de Gustave Courbert. Considerado um autorretrato do artista, o personagem, em *close-up*, esboça a situação de desespero ao espectador, como se estivesse espantado ou em estado melancólico. A luminosidade e as sombras da imagem, aliados ao gesto com as mãos na cabeça e à expressividade facial criam dramaticidade – tal como a imagem de Ofélia..... **Página 32**
- Imagem 8** – *Satanás Regozija-se Sobre Eva* (1795). Na pintura, a mulher como que adormecida e envolta na serpente – ambas abaixo do belo anjo traidor – é “amaldiçoada” por levar o fruto proibido ao parceiro..... **Página 33**
- Imagem 9** – *Nabucodonosor* (1795), pintura a óleo, de William Blake **Página 34**
- Imagem 10** – Retratos: Mary Wollstonecraft (John Opie, 1797) e Mary Shelley (Richard Rothwell, 1840) **Página 39**
- Imagem 11** – *O Pesadelo* (1781), pintura a óleo de Henry Fuseli – um dos marcos do Romantismo **Página 42**
- Imagem 12** – *Mulheres Trabalhadoras* (1900), pinturas de Hans Baluschek (1870-1935). O artista alemão, assim como outros do período, centrava sua arte no cotidiano de trabalhadores industriais, sendo conhecido por integrar o realismo crítico. As imagens impressionistas de Baluschek retratam o advento da saída de mulheres da indústria – ambientes masculinizados – o que, em certa medida concedeu autonomia para que elas deixassem suas funções domésticas, como única razão de suas existências **Página 43**
- Imagem 13** – Cenas de Mary no túmulo da mãe; Mary quando conheceu Percy; Mary com a irmã Claire na livraria; Mary com Claire, Percy, John Polidori e Lord Byron, em Genebra (Suíça), no verão de 1816 **Página 49**
- Imagem 14** – Cena de William Godwin olhando Mary pela janela, antes de expor *Frankenstein* em sua livraria, como quem está orgulhoso da filha – o enquadramento, associado à expressão austera, cria a ilusão de aprisionamento moral ao qual o pai submeteu a vida durante sua vida – o paradoxo da educação: embora, assim como Wollstonecraft, ele desejasse a melhor educação para a filha, manteve o conservadorismo de costumes, para distanciar-la da possível semelhança com a personalidade libertária da mãe **Página 50**
- Imagem 15** – Cenas em Plano Aberto, Plano Médio e Plano Curto, respectivamente: a caminhada dos poetas pelas paisagens da Escócia; a amizade de Isabella Baxter e Mary; e Mary com um olhar imponente..... **Página 51**
- Imagem 16** – Aspectos de iluminação, refletindo sensações, em cenas que Mary e Percy se beijam, no cemitério em que está enterrada Wollstonecraft; na sequência, em uma das brigas de ambos já casados **Página 52**
- Imagem 17** – Figurino de Mary Shelley em duas fases da vida da escritora: de menina à mulher **Página 53**

Imagem 18 – Entrevistas em que al-Mansour fala sobre a cinebiografia de Shelley (2018)	Página 54
Imagem 19 – Gravura de Theodor von Holst, para a folha de rosto de <i>Frankenstein</i> – versão de 1831	Página 59
Imagem 20 – <i>Prometeu Levando Fogo</i> (1650), pintura a óleo de Jon Cossiers (1600-1671), em que o roubo da chama do conhecimento representa o ato de rebeldia, pelo qual Prometeu foi condenado por Zeus	Página 66
Imagem 21 – Mosaico construído a partir de diversas versões do livro, de acordo com cada edição	Página 64
Imagem 22 – Mutações do tema de <i>Frankenstein</i> , em formato de objetos comerciais	Página 65
Imagem 23 – <i>Frame</i> da criatura e do criador, na adaptação <i>Frankenstein</i> (1910), de Dawley e Edison	Página 73
Imagem 24 – James Whale com o protótipo do monstro, em bastidores de filmagens, e Elsa Lanchester, que interpretou o papel da noiva cujo nome homenageia Shelley, no filme <i>A Noiva de Frankenstein</i> (1935)	Página 75
Imagem 25 – Bastidores do filme, em que Jack P. Pierce – o maquiador de monstros da Universal – caracteriza o ator Boris Karloff ao pintá-lo com uma tinta verde-acinzentada	Página 76
Imagem 26 – <i>O Golem e O Golem – Como Veio Ao Mundo</i> (1915/1920), de Paul Wegener e Henrik Galeen	Página 77
Imagem 27 – 1ª Figura: cena de <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i> (1920), de Robert Wiene; 2ª Figura de <i>Dr. Mabuse, O Jogador</i> (1920), de Fritz Lang	Página 78
Imagem 28 – <i>Metrópolis</i> (1927), de Fritz Lang, é considerado o primeiro grande filme de ficção científica. comerciais	Página 79
Imagem 29 – Cena em que o monstro tenta assassinar Elizabeth, no dia do casamento com Henry	Página 81
Imagem 30 – Cena de Henry e Fritz no cemitério, diante da cruz – ícone do Cristianismo – e o anti-herói, Henry, inspirado nos caminhos de Jesus, acredita que veio para trazer vida em abundância à humanidade	Página 81
Imagem 31 – Cena em plano longo, da criação do monstro assistida pela plateia, no laboratório de Henry	Página 82
Imagem 32 – Dois cortes de cenas, em <i>close-up</i> , quando o monstro interage com o reflexo da luz solar	Página 83
Imagem 33 – Cena em plano longo, da interação do monstro com elementos sublimes – a flor e a criança	Página 84
Imagem 34 – Cena do conflito entre monstro caído e algemado e Fritz – o ameaçando com a tocha de fogo	Página 85
Imagem 35 – Cena em que Henry e o monstro se encontram no topo de uma colina, no início. O criador segura uma tocha de fogo, para iluminar o espaço e também afastar a criatura – uma possível alusão à chama do conhecimento prometeica e o embate entre razão e ignorância; na cena posterior, já ao final do filme, o moinho está em chamas, após a população revoltada decidir pôr fim ao conflito e punir o monstro	Página 86
Imagem 36 – <i>O Viajante Sobre o Mar de Névoa</i> (1818), pintura a óleo, de Caspar David Friederich	Página 89
Imagem 37 – Caracterização do Monstro por Paul Engelen (provavelmente), em Robert DeNiro (1994)	Página 90
Imagem 38 – Cena de um baile realizado pela família Frankenstein, em que os personagens dançam alegres a uma valsa, com Victor e Elizabeth logo à frente da imagem	Página 91
Imagem 39 – Cena de Capitão Robert Walton e a tripulação marítima, que socorre Victor	Página 92
Imagem 41 – Na primeira imagem, um corte de cena em <i>close-up</i> , de Victor à frente e a cruz cristã em segundo plano, revelando o embate moral e ético do personagem, que é visitado por Elizabeth, momentos antes de iniciar o experimento. Nas três imagens seguintes, após a saída da amada, começa a	

encenação da criação do monstro, em que Victor já prepara o nascimento da criatura, com todo o aparato tecnológico.....	Página 93
Imagem 42 – Cena da criatura transitando ao lado da carroça com cadáveres, em meio à epidemia de cólera.	Página 94
Imagem 43 – Cena em que Victor e Clerval tentam salvar a vida do professor Waldman, após a facada.....	
Imagem 44 – Cenas do confronto entre ambos; A morte de Elizabeth, na noite de núpcias e seu retorno após ser ressuscitada a pedido da criatura – esse ato traz maior flexibilização de caráter daquele concedido por Shelley ao personagem de Victor, que não sucumbe à vontade da criatura ao desejar uma companheira.....	Página 95
Imagem 45 – Fragmento de cena em que Caroline Frankenstein, mãe de Victor, morre no parto realizado pelo marido, Barão Alphonse Frankenstein, após dar à luz o filho William.....	Página 96
Imagem 46 – Cenas em que William é morto, e Justine é culpada e enforcada em praça pública, depois da sabotagem do monstro – ao esconder o colar com a foto de Victor que a criança usava no pescoço, dentro da roupa da empregada da família, que dormia em um celeiro enquanto descansava na busca pelo menino.....	Página 97
Imagens 47 – Cenas do monstro no campo, durante uma intensa nevasca: interagindo com uma flor – numa repetição da cena de 1931 –; com o patriarca De Lacey; e posteriormente lendo o diário de bordo de Victor.....	Página 98
Imagem 48 – Cena final: criador e criatura têm um fim trágico, em que o monstro escolhe desaparecer no mar, junto com Victor morto e deitado na pira funerária – abaixo do diário de bordo contendo toda a história.....	Página 99
Imagem 49 – Recorte de cenas da divulgação oficial do trailer, na Netflix – distribuidora do filme.....	Página 101
Imagem 50 – <i>Frames</i> promocionais divulgados antes do trailer oficial, que trazem a criatura deitada na maca, o criador olhando para a claraboia, ao lado do maquinário modernizado; na sequência, uma suposta ágora, que remete ao cenário da faculdade de medicina, onde, ao meio, Victor debate as convicções morais.....	Página 102
Imagem 51 – Mosaico de cartazes de lançamento e variações do tema em gênero, raça, etnia e sexualidade.....	Página 103
Imagem 52 – Divulgação oficial feita pelo canal da Variety, do filme não realizado de David Cronenberg.....	
Imagem 53 – Mutação genética de Seth Brundle – que venceu o Oscar de Melhor Maquiagem (1987).....	Página 106
Imagem 54 – Michael Myers criança (1978), vestido de palhaço segura a faca e é abordado pelos pais; no frame seguinte, Michael já adulto, em <i>Halloween Kills</i> (2021) – dirigido por David Gordon Green.....	Página 107
Imagem 55 – Criatura e criador, no filme de Tim Burton, às vésperas do transplante de mãos.....	Página 108
Imagem 56 – Herbert West manipula a cabeça de um dos professores da universidade, Dr. Carl Hill, cujo cadáver reanimado se encontra logo atrás do estudante, após o corpo ser repartido com a morte do doutor.....	Página 109
Imagem 57 – Foto colorizada de Dr. Fernando, caracterizado para o exercício da medicina.....	
Imagem 58 – Dr. Albieri, no laboratório, em experimentação genética para realizar a clonagem humana.....	Página 110
Imagem 59 – Doc Brown, em destaque, e Marty ao fundo, durante a realização do experimento científico.....	Página 111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – UMA VIAGEM PELO SÉCULO XIX	18
1.1 A Ascensão do Iluminismo como Filosofia Política	
1.1.1 Experimentação Científica e Intervenções em Corpos Humanos.....	20
1.2 Contracorrente do Iluminismo: Romantismo Político e Artístico	26
1.2.1 Romantismo e o Drama Moderno.....	30
1.2.2 Do Humanismo ao Romantismo: Síntese Existencialista.....	35
CAPÍTULO 2 – CRIADORA E CRIATURA: MARY SHELLEY	38
2.1 Mary Wollstonecraft e Mary Shelley: Um Legado	
2.2 Cinebiografia <i>Mary Shelley</i> (2018), de Haifaa al-Mansour.....	47
2.2.1 Considerações Sobre a Natureza da Cinebiografia de Mary Shelley	54
2.3 <i>Frankenstein Ou O Moderno Prometeu</i> (1818/1831), de Mary Shelley	58
2.3.1 A Pensatividade de <i>Frankenstein</i> no Imaginário Popular	62
CAPÍTULO 3 – IMAGEM, SOM E PALAVRA: NOVAS PELES PARA FRANKENSTEIN	67
3.1 A Adaptação e o Problema da Fidelidade.....	68
3.2 Do Romance Ao Filme: Análise Fílmica e Tradução Intersemiótica.....	70
3.3 <i>Frankenstein</i> (1931), de James Whale.....	73
3.4 <i>Frankenstein de Mary Shelley</i> (1994), de Kenneth Branagh.....	87
3.5 Outras Adaptações de <i>Frankenstein</i> no Cinema.....	100
3.5.1 Possibilidades Indiretas: Vestígios de Uma Imagem Traduzida	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

Os caminhos que percorrem as humanidades promovem notáveis encontros. Ao longo dos séculos, diversos pesquisadores e realizadores – sejam pintores, escultores, músicos, escritores, fotógrafos, dramaturgos, cineastas, entre outros – manifestam, abertamente ou não, inclinações, preferências, tendências e influências, que saltam aos olhos de quem vê a criação das obras históricas e contemporâneas. Uma historiografia estática das Artes, que almeja a linearidade na narração dos fatos apaga as possíveis contradições. Entretanto, ao borrarmos o prisma da lógica evolucionista, vemos a forma disruptiva dos acontecimentos. Se por um lado há esferas milenares de produção artística, que incorporam estruturas sistêmicas tradicionais, por outro há a emergência de anseios coletivos gestados no bojo da Modernidade.

Nesse sentido, no presente trabalho tenho o objetivo de examinar algumas relações entre cinema e literatura, a partir da análise fílmica (Penafria, 2009) de duas adaptações (Courseil, 2019; Bazin, 2018; Hutcheon, 2013; Stam, 2008; Xavier, 2003) do livro *Frankenstein* (1831) e uma cinebiografia (Aumont, 2008; Feron e Porto, 2020; Silva e Araújo, 2023) da escritora inglesa, Mary Shelley (1797-1851). Delimitei a escolha aos seguintes filmes: *Frankenstein* (1931), do cineasta inglês, James Whale (1889-1957); *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), do cineasta norte-irlandês, Kenneth Branagh (1960) e *Mary Shelley* (2018), da cineasta árabe-saudita, Haifaa al-Mansour (1974). A respeito dos objetivos específicos, observo a operacionalidade de conceitos nos processos de criação, ou seja, a tradução intersemiótica (Plaza, 2003), que transporta expressividades poéticas do sistema de signos verbais ao sistema de signos audiovisuais, perpassando aspectos de artes cênicas, visuais e sonoras, até a Sétima Arte. Também elaboro o traçado do contexto histórico, com características do século XIX até a contemporaneidade, tendo em conta as influências artísticas do Movimento Romântico e expansão social do Iluminismo como filosofia política – Fonseca (2009), Woods (2014), Löwy e Sayre, (2015), Bem-vindo (2020), Gordon (2020), Hugo (2019) e Harkup (2023) etc.

Isso tudo, destacando a análise qualitativa, por meio de abordagem discursiva e crítica de questões culturais, uma vez que, enquanto mulher, negra e latino-americana, habitante da periferia do capitalismo global, estudo produções de mulheres e homens, distantes de mim no espaço-tempo, trazendo seus respectivos olhares. Ao tratar das equivalências de aspectos formais, bem como implicações culturais no imaginário coletivo, espero, não apenas contribuir para a discussão em estudos interdisciplinares, como, também, encorajar mais pesquisadores para que repliquem ou mesmo contestem as ideias aqui apresentadas. Para tanto, propus o tema

“A Intersemiose de *Frankenstein* em Linguagem Cinematográfica”. É importante destacar que o trabalho não promete exaurir a temática ou elaborar o que seria uma espécie de manual.

A motivação para criar essa pesquisa surge da observação das relações históricas e culturais entre cinema e literatura, assim como entre traduções intersemióticas das obras adaptadas ao longo dos séculos, como, por exemplo, nas primeiras décadas do cinema hollywoodiano, soviético, do pós-guerra franco-italiano ou produções filmicas do cinema novo brasileiro – inspiradas em romances da segunda fase modernista, dotada de elementos como o que Alfredo Bosi (2013) chama de “regionalismo” (vide *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira, em 1938 e 1963 respectivamente, que diz respeito à condição de vida de retirantes perante a questão social e climática da seca). Quanto à escolha do objeto de análise, *Frankenstein* (1831) carrega o mote que me chamou à atenção, em meados de 2020, quando enfrentávamos uma pandemia de Covid-19 e discutíamos questões a respeito de convívio social, conhecimento científico, entre outros temas correlatos. Dessa forma, vi na narrativa aspectos éticos e estéticos que me impulsionaram até as reproduções da obra em matéria filmica e, conseqüentemente, ao Programa de Mestrado, em 2023.

Nesse sentido, o problema de pesquisa circula em torno da pergunta: “De que modo o cinema contribui para que um tema ‘sobreviva’ no imaginário coletivo?”. Identificando a equivalência de signos no romance e no filme, até certo ponto, compreendo o contexto de produção dessas materialidades, em um corpus de ficção científica de terror feminina, da Inglaterra do século XIX. Visando a resposta, analiso e disserto sobre os dados levantados, a fim de disseminar os resultados alcançados. Dito isto, cabe orientar leitores a respeito do itinerário estabelecido, na sequência de três capítulos e suas seções de análise. No Capítulo I, intitulado “Uma Viagem Pelo Século XIX”, há um percurso histórico para composição do cenário geopolítico do período supracitado, principalmente na Europa, considerando especialmente a Inglaterra; para tanto, observa-se aspectos socioeconômicos, filosóficos, climatológicos etc., como a emergência do Iluminismo e do Movimento Romântico. No Capítulo II, ao qual chamo de “Criadora e Criatura: Mary Shelley”, trago o contexto (cine)biográfico de Mary Shelley, além de introduzir uma breve descrição narrativa de sua obra prima – considerando que o(a) possível leitor(a) detenha algum conhecimento prévio sobre o livro. No Capítulo III – “Imagem, Som e Palavra: Novas Peles Para *Frankenstein*” – contemplo aspectos mais subjetivos da obra literária, em interlocuções com o cinema, enfatizando a seleção de duas obras adaptadas para filmes, comentando, ainda que brevemente, outras influências audiovisuais históricas.

1 UMA VIAGEM PELO SÉCULO XIX

O período que antecede o desenvolvimento social e político dos séculos XX e XXI – usualmente, classificados como o ápice do Modernismo e Pós-Modernismo – é envolto em intensas discussões. O século XIX, também conhecido como “oitocentista”, frequentemente, é retratado pelos eventos dramáticos, que não o deixam passar despercebido. Não se delimita uma fronteira linear e centrípeta, mas um ponto de virada daquilo que se idealizava séculos passados. A expansão política e exploração de territórios, por meio de grandes navegações marítimas é pano de fundo de uma Europa aos moldes da cultura medieval e governos feudalistas – em que o *modus operandi* era a concentração latifundiária. Desse modo, o poder centralizado na autoridade divina fortaleceu a monarquia e o papel ideológico da Igreja Católica.

A fim de ilustrar essas questões morais e estéticas, neste capítulo trago, em seções, aspectos do Iluminismo, tendo como corrente filosófica o Positivismo, de forma dialética, recuperando aspectos do Renascimento e do Humanismo. Em contrapartida, por entender o Iluminismo como tese hegemônica e também um braço da burguesia, sintetizo o movimento Romântico como antítese da classe trabalhadora/operária, a partir da imagem verbal e visual contida em artes eruditas e populares. Como já destaquei, anteriormente, a delimitação espacial engloba a Europa de modo geral, mas, especificamente, a Inglaterra, que é o principal interesse. Todavia, sabendo que esse continente carrega o título de União e que as relações socioeconômicas entre os países substancialmente são representadas em materialidades das artes, de modo indissociável é inevitável que a argumentação esbarre em aspectos interculturais.

1.1 A Ascensão do Iluminismo como Filosofia Política

“O século XIX é herdeiro do Iluminismo que triunfou, é o século que acredita no homem de modo incondicionado”. Nesse sentido, uma corrente de pensamento eurocêntrico que comporta essa vertente é o positivismo e “[...] tem em suas bases epistemológica, sociológica e historiográfica uma confiança na capacidade de conhecer, na capacidade de fazer uma ciência de fato pura”, de acordo com o historiador Ricardo Marcelo Fonseca (2009, p. 144). A construção desse purismo metodológico representou o centramento no homem europeu, trazido pelo Humanismo da Renascença e categoricamente forneceu as bases para o que posteriormente se tornaria uma linguagem

global de exploração econômica, racial e sexual sem precedentes em sociedade. Suas delimitações entre “sujeito” e “objeto” de análise e estudo reconstruíram a episteme de modo notavelmente excludente.

Nesse sentido, segundo outro estudo conduzido pela historiadora Kathryn Harkup (2023), o modelo de governo pautado na construção de Estados nacionais impulsionou árduas guerras por apropriação latifundiária e esgarçamento de fronteiras geográficas, como aqueles provocados pelos intensos conflitos entre Grã-Bretanha e França. Com a insurgência dos estudos iluministas, antes do apogeu no século XVIII, intelectuais vislumbravam o conhecimento à esfera da vida pública, por meio do estímulo ao questionamento da fé, crenças e autoridade religiosa. Sob a justificativa de promover melhorias sociais e desenvolver as capacidades cognitivas da população, os radicais consolidaram sua metodologia – não apenas filósofos célebres à época, mas também profissionais de áreas distintas que fomentaram discussões sobre temas econômicos, culturais etc. Inclusive, muitas enciclopédias são fruto desse período.

Governantes austeros que aderiam às ideias iluministas eram considerados “déspotas esclarecidos”, por carregar valores que se alinhavam ao projeto de desenvolvimento do bem-estar de seus súditos. Sob o reinado de Luís XIV, a França obteve liderança política, criando um padrão estético arquitetônico de influência continental, a ponto de posteriormente o francês se tornar língua franca, especialmente em termos de discurso filosófico. Entretanto, as disputas entre impérios promoveram rombos financeiros e enfraquecem a estrutura política interna do país: a França via sua monarquia ruir e a força popular aumentar.

A aristocracia, que também caía em decadência, tentava barrar os protestos e manter privilégios, agravando desigualdades socioeconômicas, que alavancaram violentas disputas e a eclosão da Revolução Francesa, em 1789. Isso desencadeou reformas e o nascimento da Primeira República (1792), com um código civil que ainda serve aos princípios que norteiam a legislação contemporânea internacional – como é o caso de Itália, Alemanha, Bélgica e Holanda. A *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, da Assembleia Nacional Constituinte é um registro histórico de incentivo às liberdades individuais, influenciando globalmente as democracias liberais e os grupos sociais marginalizados (Harkup, 2023, p. 27). Nesse contexto, há que se mencionar a apresentação da *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* à Assembleia Nacional, em 1791, por Olympe de Gouges. Composto por 16 artigos, busca equiparação para a

mulher, entre outros, dos direitos de liberdade, propriedade, segurança e resistência à opressão.

1.1.1 Experimentação Científica e Intervenções em Corpos Humanos

As mudanças geopolíticas do século XVIII representaram a jornada de um paradigma, em que o conhecimento religioso, amplamente difundido pelos dogmas na Idade Média deveria ser eclipsado pelo conhecimento científico – elaborado pela concepção de objetividade, intensificando os processos tangíveis de experimentação da matéria e replicação de mecanismos geométricos do Universo. Nesse sentido, ainda de acordo com Harkup, três acontecimentos destacam a elaboração do método científico positivista: 1) experimentação e observação (Imagem 1), 2) desenvolvimento da linguagem matemática na astronomia, com pensadores como o físico, Isaac Newton (1643-1727); e 3) instrumentalização humana pelo viés maquinário, que projetava dispositivos de alta complexidade – a população de Paris e Londres, por exemplo, passou a ver balões voando nos céus. Na observação do Espaço, estudiosos catalogavam corpos celestes – estrelas, nebulosas, cometas – até identificar um novo planeta no Sistema Solar: Urano.

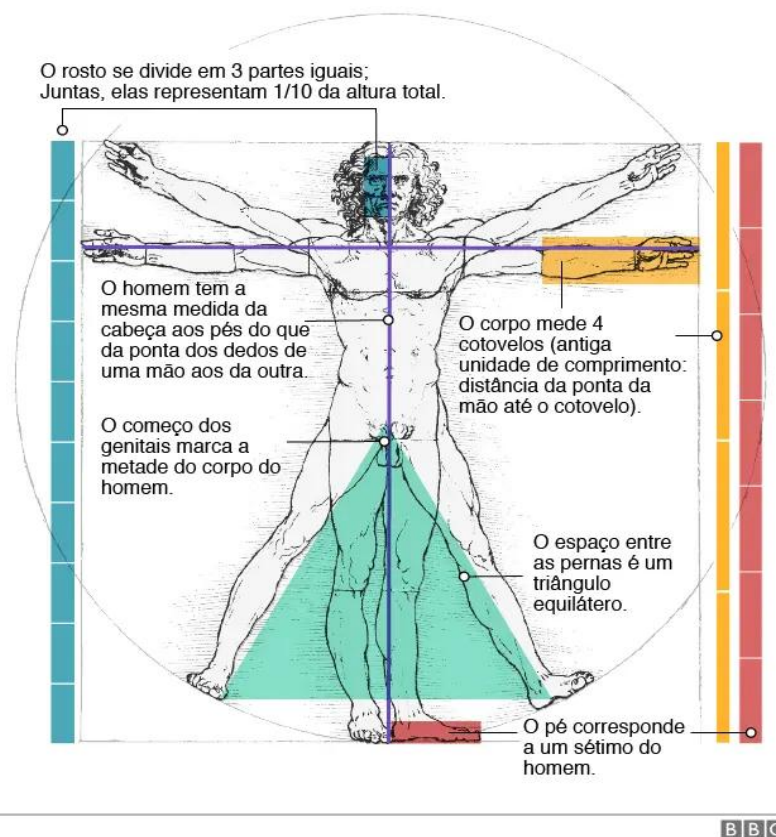
Imagem 1 – *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* (1632), pintura a óleo de Rembrandt van Rijn. Na imagem, o doutor exibe, com um bisturi, a estrutura anatômica do antebraço de um cadáver humano aos estudantes, que o observam atentamente. A pintura trabalha aspectos de luz e sombra.



Fonte: Museu Mauritshuis, Haia

Um novo padrão científico para o método se consolidou no Iluminismo. Contudo, esse padrão obteve amplo suporte de discussões sociais surgidas no período do Renascimento, por meio da corrente humanista e seus pesquisadores, como Leonardo Da Vinci (1452-1519), na obra *Homem de Vitruvius* (Imagem 2) – a partir do enigma de Marco Vitruvius Polião (século 1 a.C.), escritor de “Da Arquitetura” – antigo tratado que abordava a suposta construção de edifícios considerados perfeitos. No caso de Da Vinci, esse molde foi copiado para a estrutura do corpo humano, a fim de levantar a tese de similaridade entre padrões da Natureza, ou, de que modo o ser humano poderia replicar mecanismos divinos em suas próprias obras. O pragmatismo nos papéis de “cientista” e, mais especificamente, de “médico”, surgiram nesse período, logo após a atividade se restringir aos “homens de filosofia natural”. Ancorado em seus dispositivos, o pensamento iluminista se fragmentou no desenvolvimento da engenharia, que culminaria na primeira Revolução Industrial.

Imagem 2 – Análise da figura de *O Homem de Vitruvius* (meados de 1490), que ilustrou padrões encontrados no corpo humano do “homem perfeito”, ao qual, segundo Da Vinci, era considerado reflexo da Natureza.

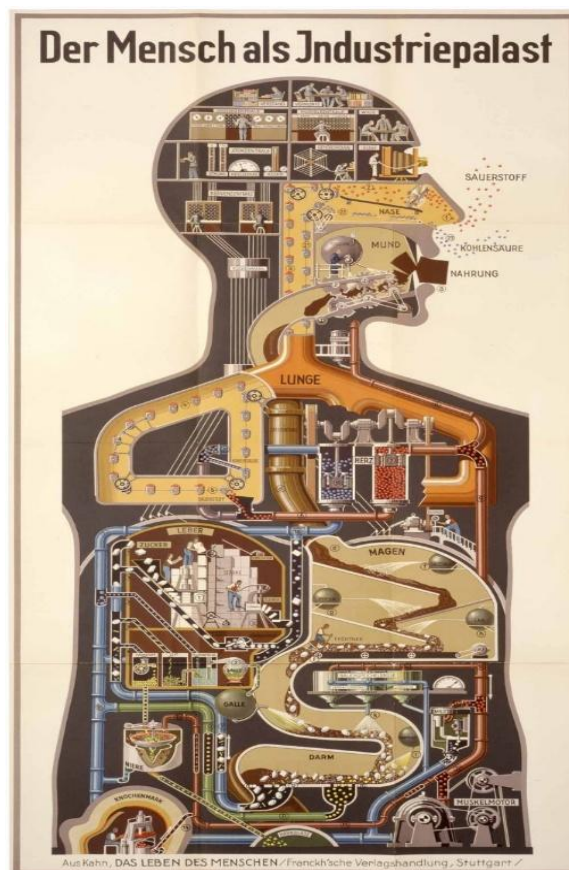


Fonte: BBC News Brasil, 2020

Em 1801, A *Royal Institution* (Londres) convidou a população a participar de palestras, experimentos públicos de baixo custo, além de publicar textos de linguagem

popular, em sociedades de pesquisa e difusão. “Nessa época, as fronteiras entre as diferentes disciplinas científicas não eram claras. Geologia, antropologia, engenharia, medicina e astronomia constituíam áreas de interesse [...]” (Harkup, 2023, p. 30). Com a comercialização dos produtos tecnológicos, microscópios, tubos de ensaio e kits de substâncias químicas passaram a ser vistos nas prateleiras de lojas populares, e “à medida que novas descobertas eram feitas, toda uma gama de coisas até então desconhecidas – terras, plantas, povos, elementos, técnicas de manufatura e processos científicos – passou a exigir novos nomes” (Harkup, 2023, p. 31). A obstinação de anatomistas, como Andreas Vesalius (1514-1564), no século XVI, por exemplo, deliberou a exploração do corpo humano como uma “máquina orgânica”. Mas, a mecanização ganhou tónus “principalmente pela descrição que o médico William Harvey (1578-1657) fez do coração, no século XVII, classificando-o como uma bomba” (Harkup, 2023, p. 33), sobretudo em estudos sobre o sistema circulatório. O epítome dessa compreensão permaneceria em séculos seguintes, como mostram, no início do século XX, os escritos do médico Fritz Kahn (1888-1968), que afirmou a imagem do corpo-máquina a partir de ilustrações médicas (Imagem 5).

Imagem 3 – *O Homem Como Um Palácio Industrial* (1926), ilustração médica de artista desconhecido.



Fonte: Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos da América

Desse modo, houve a identificação total do homem com a máquina motorizada, brotando da paixão pela velocidade, pelo movimento, pela eletricidade. No período, as montadoras de carros já eram realidade, desde o processo de industrialização automobilística, que se estabeleceu no século XVIII até o final do século XIX (Júlia Toledo e Vitória Drehmer, 2023). Globalmente, se queremos compreender o reflexo desse pensamento, as artes vanguardistas trouxeram publicações como o *Manifesto Futurista* (1909), do escritor Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). A Sétima Arte é filha disso: a emergência do cinema surge dessa percepção da imagem em movimento, em que, Dziga Vertov (1896-1954), conceitua: “Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana.” (Ismail Xavier, 1983, p. 256) – assim como a teoria da montagem dos filmes (idem, p. 189), de Serguei Eisenstein (1898-1948).

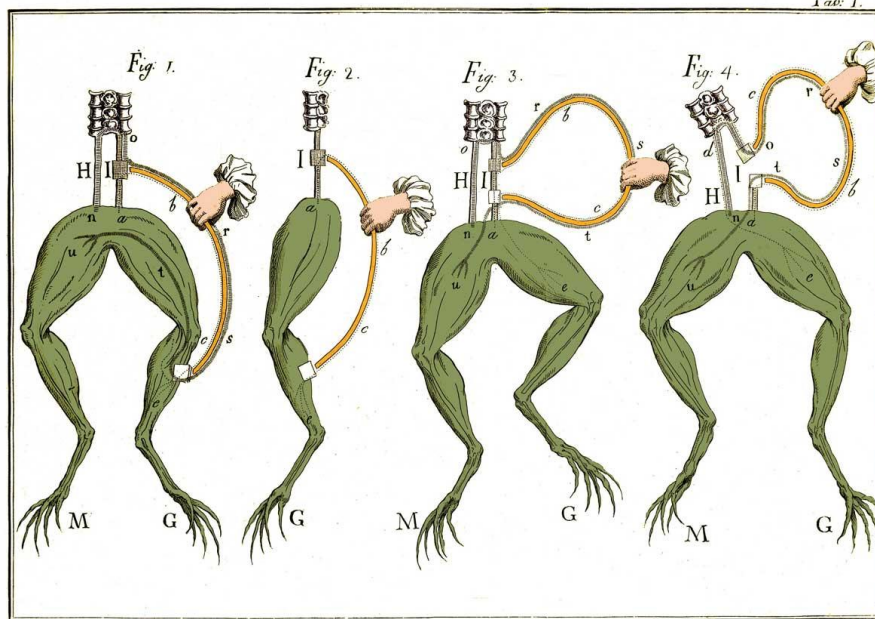
Naquele período, as regulamentações bioética, biogenética e biotecnológica ainda não eram totalmente fundamentadas. Nesse cenário de experimentação, médicos fisiologistas, como Luigi Galvani (1737-1798), que buscavam consagrar suas pesquisas, agindo em nome da ciência, popularizaram experimentos com eletricidade (Imagens 3 e 4), a partir de elementos como garrafas e pilhas elétricas, com testes em animais e seres humanos deficientes físicos ou prisioneiros condenados, na tentativa de reanimar a musculatura ou lhes trazer de volta à vida quando morriam, mesmo sem grandes indicativos de que o resultado seria benéfico.

Imagem 4 – *Um Cadáver Galvanizado* (1836), litografia publicada por Henry R. Robinson.



Fonte: Museu Metropolitano de Arte, Nova York (EUA)

Imagem 5 – Ilustração do século XVIII – experimento com eletricidade (galvanismo), em pernas de sapo.



Fonte: Plataforma Alamy

Entre os mais recentes trabalhos de historiadores das ciências, que surgiram por volta de 1980 no cenário internacional, destacam-se, também, as pesquisas, em 1860, do cientista vitoriano, Francis Galton (1822-1911), que despontaram em Sociedades Eugénistas, no final do século XIX e início do século XX, e pretendiam agir sobre a reprodução genética, por meio de técnicas de higienização da raça humana, com tentativas de afirmar a supremacia branca ou mesmo estabelecer a mestiçagem como padrão. Essas práticas, amplamente difundidas após o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em muitos casos, atendiam a agenda nacionalista e identitária dos continentes. No tocante ao europeu, teve um apelo diferente daquele encontrado na América Latina, especialmente em Brasil, México e Argentina, já que esta dispunha de uma população em que miscigenação, pobreza e catolicismo eram a realidade.

Enquanto os europeus seguiam a linha mendeliana e darwinista de genética, em relação à evolução das espécies, que tinha como parâmetro a “linhagem biológica” e como consequência a esterilização e segregação racial; os latino-americanos seguiram a linha lamarckista, que operava por meio da “hereditariedade a partir da transmissão de características adquiridas”. Desse modo, instaurou-se a “eugenia preventiva”, como “reforma social e aperfeiçoamento médico”, instruindo a população quanto às questões de saúde pública, com ênfase em casos de vícios – tabagismo, alcoolismo etc. – e doenças sexualmente transmissíveis/infeciosas. As mulheres foram o foco dessas políticas e da moralização de conduta matrimonial, pois eram vistas a partir do sistema reprodutor,

como “recursos biológicos” e detentoras do futuro das nações (Vanderlei Sebastião de Souza, 2007, p. 1-4 *apud* Nancy Leys Stepan, 2005). Na Inglaterra, os homens também foram foco, bem como as famílias pobres, de um projeto de moralização posto em ação, em grande medida, por mulheres burguesas e Evangelistas (Catherine Hall, 1991, p. 47).

Os estereótipos amplificados pelo pensamento eugenista, foram aplicados às teorias da antropologia criminal utilizadas no direito penal, como aquela cunhada pelo médico psiquiatra, Cesare Lombroso (1835-1909), que, em obras como *O Homem Delinquente* (1876), visava a catalogação do perfil biológico e fenotípico de sujeitos criminosos – quando ainda não existiam métodos científicos como o exame de DNA.

[...] A pesquisa constante na medicina legal, dos caracteres físicos e fisiológicos, como o tamanho da mandíbula, a conformação do cérebro, a estrutura óssea e a hereditariedade biológica, referida como atavismo. O criminoso é geneticamente determinado para o mal, por razões congênicas. Ele traz no seu âmago a reminiscência de comportamento adquirido na sua evolução psicofisiológica. É uma tendência inata para o crime (Sebastião José Roque, 2013, p. 7).

Não obstante, essa prática acabou corroborando com o racismo e preconceitos de classe. No século XX, somente em 1947, por exemplo, foi desenvolvido o *Código de Nuremberg*, para a regulamentação da pesquisa científica com seres humanos, após a moralização jurídica da conduta médica – motivada, em grande escala, pelas atrocidades cometidas durante a fase da Segunda Guerra Mundial, principalmente pelo governo nazista. Nesse quesito, reforçou-se, sobretudo, a autonomia de pacientes em relação aos procedimentos, dando destaque à questão do consentimento, bem como os limites da experimentação. Em 1948, com a publicação da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* pela Organização Mundial das Nações Unidas (ONU), a questão humanitária ganhou novas nuances, que asseguraram a integridade dos processos. O Brasil, marco de saúde pública e democracia, criou o Sistema Único de Saúde (SUS), por meio da Constituição Federal de 1988, garantindo maior dignidade e acesso à população marginalizada. Mais recentemente, em 2023, por meio da Resolução nº 58, do Diário Oficial da União, também houve a proibição de pesquisa com animais vertebrados, sendo que não é incomum casos clandestinos ainda surgirem na mídia, principalmente em favor de testagens em iniciativas da cosmetologia.

Por fim, observo que, o Iluminismo tem em seu âmago o paradoxo do progresso. Ao mesmo tempo em que a construção do método científico e do pensamento positivista deu origem às instituições modernas como congressos, universidades, escolas e hospitais

– com suas práticas preventivas e combativas –, trazendo o que podem ser considerados benefícios ao bem-estar coletivo e à civilização social, inúmeros pontos de conflitos, atos antiéticos e imorais também aconteceram. É como se o homem – aqui, majoritariamente europeu, branco e burguês – se sentisse como uma réplica de Deus e, por meio disso, fosse como que autorizado a aprofundar os descobrimentos impulsionados pela curiosidade e pela ausência da moralização de sua conduta.

1.2 Contracorrente do Iluminismo: Romantismo Político e Artístico

O projeto de civilização moderna e de ação humana sobre a Natureza, embora historicamente parecessem perfeitos, começavam a ruir em suas bases socioeconômicas, em que a distopia no cenário global era cada vez mais real, com sintomas latentes da crise instaurada pela expansão imperialista e crescente cultura capitalista. Em termos de geopolítica, o pesquisador Gillen D’Arcy Wood (2014) apresenta uma perspectiva climatológica: desde 1810, a Europa atravessara uma complicada crise comercial, que provocou o processo de escassez e as súbitas alterações políticas, principalmente em termos de saúde coletiva. Em 1815, o monte Tambora (Indonésia, Ásia) entrou em erupção, promovendo significativas mudanças nas condições ambientais – que se estenderam a longo prazo –, de modo que os dias ficaram cinzentos e nebulosos, com intensas chuvas. Por conta disso, 1816 foi considerado “o ano sem verão” – ano em que foi escrita a obra *Frankenstein*, da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851).

Os anos consecutivos foram de catástrofes intercontinentais, em razão da instabilidade política estabelecida por sequências de eventos climáticos. A agricultura declinou e houve o aumento do preço de alimentos, como pão e arroz, promovendo fome e miséria em grande parte da população. Doenças como tifo e cólera se tornaram epidemias, que, incontrolavelmente, circulavam pelos ares. Entre um constante estado de êxodo rural e o quadro de inanição, muitas famílias passaram a vender suas crianças em troca de subsistência. As expedições marítimas continuavam a alavancar as atividades comerciais de especiarias, tecidos exóticos e pessoas escravizadas. Nesse período, os holandeses se tornaram a principal potência mercadológica, em relações com Oriente, África do Sul e Américas (Harkup, 2023, p. 28)

Se havia uma crise global, sem sombra de dúvidas, teve como causadora uma classe dominante, que se consolidou como elite econômica. Em contraponto, o inconformismo da classe trabalhadora e pobre fez brotar, na Europa, um modelo

econômico pautado pelo idealismo, como corrente de pensamento revolucionário. A utopia socialista sustentava uma nova ideologia inspirada pela vontade de romper com aquilo que não servia mais ao bem comum da humanidade e pretendia instaurar uma nova ordem: a descentralização do poder do Estado e maior autonomia política ao povo – especialmente trabalhadores.

De acordo com a socióloga Marilena Chauí (2008):

[...] A utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano). Em certos casos, a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente — como é o caso mais freqüente das utopias —, mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (opressão, exploração, dominação, desigualdade, injustiça) e do desenvolvimento de seus elementos positivos (conhecimentos científicos e técnicos, artes) numa direção inteiramente nova — como foi o caso, por exemplo, das utopias francesas do século XVIII, anteriores e posteriores à Revolução Francesa (Chauí, 2008, p. 7-8).

Para tanto, sugeriram novos meios e possibilidades de organização social, para além do modelo de democracia liberal já estabelecido com apoio da classe burguesa, após a queda da monarquia e derrocada da aristocracia. Ainda assim, uma parcela da burguesia não desejava compartilhar poder de maneira espontânea. Portanto, existia nesse modelo a perpetuação das opressões da classe hegemônica. Essa lacuna intensificou a necessidade de criação da tese do socialismo científico, por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), que, se distanciando do utópico, revestiu a teoria de pragmatismo acadêmico e promoveu a emancipação da classe trabalhadora/operária, ao criar conceitos como mais-valia, fetiche de mercadoria, entre outros, que refletem dinâmicas de poder – e pode ser observada nas principais obras, como *Manifesto Comunista* (1848) e *O Capital* (1867). No início do século XX, seguindo a linha marxista, filósofos como Antonio Gramsci (1891-1937), em *Homens ou Máquinas?* (1916-1920), discutiram sobre a defesa dos direitos trabalhistas de operários, frente à dominação de industriais burgueses – pois, assim como Marx e Engels, Gramsci denunciava como a tecnologia maquinária se colocara a serviço da classe hegemônica, a fim de enriquecê-la com os lucros da substituição de mão de obra humana, fazendo com que os trabalhadores sofressem com a precarização em seus empregos.

Em *Revolta e Melancolia*, Michael Löwy e Robert Sayre (2015) trazem, a partir da perspectiva sociológica marxista, uma releitura do Movimento Romântico como manifestação política revolucionária e contracultural. Assim sendo, o Romantismo

abordado por tem o prisma anticapitalista, com “um conjunto de valores qualitativos, em oposição ao valor de troca” (Löwy e Sayre, 2015, p. 47). A análise de ambos os pesquisadores se debruça sobre uma quantidade considerável de textos do período, que evidenciam tanto as convergências quanto contradições dessa mentalidade combativa ao capitalismo, como resultado de um mal-estar, um desconforto quanto à supressão psicológica e emocional do ser humano impostas pelo desenvolvimento da sociedade moderna. Dentre as crises sociais, destacam-se narrativas de vivências camponesas e o frequente desnorteamento de indivíduos que povoavam centros urbanos – em constante crescimento. Em suma, o conceito de “valor”, para o Romantismo:

É a subjetividade do indivíduo, o desenvolvimento da riqueza do eu, em toda a liberdade de seu imaginário. Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e à “pré-história” do capitalismo: o indivíduo “isolado” desenvolve-se com ele e por causa dele. Entretanto, isso deu origem a uma importante contradição na sociedade moderna, porque esse mesmo indivíduo criado por ela só pode viver frustrado nela e acaba por revoltar-se contra ela. A exaltação romântica da subjetividade [...] é uma das formas da resistência à reificação. O capitalismo suscita indivíduos independentes para cumprir funções socioeconômicas; mas quando esses indivíduos se transformam em individualidades subjetivas, explorando e desenvolvendo seu mundo interior, seus sentimentos particulares, entram em contradição com um universo baseado na standardização [...]. E quando reivindicam o livre trâmite de sua faculdade de imaginação, esbarram na extrema platitude mercantil do mundo engendrado pelas relações capitalistas. Nesse aspecto, o romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas. [...] No polo dialeticamente oposto, ou a totalidade. Unidade do eu com duas totalidades abrangentes: por um lado com o universo inteiro, ou Natureza, e, por outro, [...] com a coletividade humana. [...] A exigência de comunidade é tão essencial à definição da visão romântica quanto seu aspecto subjetivo e individual. [...] Alguns românticos, [...] glorificam seu próprio isolamento e o “eu” do artista ou do indivíduo privilegiado – indivíduo como “herói”. Separado da comunidade circundante real tanto por sua própria incapacidade de integrar-se em uma coletividade “alienada” quanto pelo ostracismo praticado por essa coletividade em relação aos que não se curvam a seu *éthos*, o indivíduo mal adaptado faz, por vezes, “da necessidade uma virtude” [...] para comunicar-se melhor com a Natureza e com as comunidades afastadas do *hic et nunc*, pela leitura, pelo pensamento, pela espiritualidade (Löwy e Sayre, 2015, p. 47-48).

Frente ao extenso recorte acima, que bem condensa uma descrição precisa, ainda se observa que, nesses termos, algumas nuances estéticas e morais recorrentes em obras românticas são: 1) “o desencanto com o mundo”; 2) “a quantificação do mundo”; 3) “a mecanização do mundo”; 4) “a abstração racionalista” e 5) “a dissolução de vínculos sociais” (Löwy e Sayre, 2015, p. 52-65). As projeções, conjecturas, especulações românticas versavam sobre questões profundas do tecido social, como “[...] desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas”, algo que fez poetas se voltarem cada vez mais ao passado, resgatando imagens

greco-romanas e medievais na busca por sentido. Nesse contexto, uma chave de leitura das obras artísticas está em “interpretar o fascínio romântico pela *noite*, como lugar de sortilégio, mistério e magia, que os escritores e poetas contrapõem à *luz*, emblema clássico do racionalismo” (Löwy e Sayre, 2015 p. 41-54). Foi desse modo que o estilo gótico solidificou o sombrio, em obras de castelos, morcegos, fantasmas, monstros e vampiros e donzelas perseguidas – como o *Drácula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912).

Portanto, o que se compreende da faceta revolucionária do romantismo é a revolta contra o caos urbano da civilização moderna, industrializada, carregada de ruídos e que, mesmo amplamente “rejeitada pelos românticos também teve seus defensores, como os utilitaristas e os positivistas, os economistas políticos clássicos e os teóricos do liberalismo [...]” (Löwy e Sayre, 2015, p. 50). Dessa forma, não há um modo único de se contar a história do romantismo, já que este não é compreendido como movimento homogêneo. Menos interessante ainda seria pensa-lo como mera expressão de uma burguesia reacionária ou estigmatizando sua expressão como menos popular. Trata-se, antes de qualquer coisa, de “uma manifestação dos ‘contra-Iluminismo’: refutando os princípios centrais da filosofia do Iluminismo – a universalidade, a objetividade, a racionalidade [...]” (Löwy e Sayre, 2015, p. 27).

Para Löwy e Sayre (2015, p. 43), um exemplo disso se encontra na historiografia do filósofo Walter Benjamin, que, já no século XX, “[...] fortemente impregnado dessa visão de mundo, vê no apelo dos românticos alemães à vida onírica uma indicação dos obstáculos que a vida real ergue no ‘caminho que a alma deve tomar para retornar ao lar’ [...]”. Nesse caminho, Vitor Bemvindo (2020) recupera ideias marxistas sustentadas pela visão de Benjamin, que elabora o sentido dialético da concepção de história, em Teses escritas na década de 1940. Observa que, em meio às lutas de classe e a produção cultural hegemônica, o historiador que prese pela honestidade na análise das relações entre presente e passado, deve, impreterivelmente, “escovar a história a contrapelo”. Isso significa que, como contraponto à hegemonia, a classe trabalhadora – majoritariamente pobre e periférica – produzirá o que se denomina contracultura. Desse modo, é preciso abrir mão da ideia de linearidade e evolução, que engessam acontecimentos e transformam o movimento em monumento –que impede a reflexão sobre eles por um viés crítico e que possa destoar daquele imposto pelo positivismo.

1.2.1 Romantismo e o Drama Moderno

Em *Do Grotesco e do Sublime*, texto originalmente voltado à dramaturgia, no prefácio da peça *Cromwell* (1827), Victor Hugo (1802-1885) construiu uma espécie de percurso histórico da humanidade. O escritor elaborou tendências entre períodos distintos que, segundo ele, caminharam sem ruptura total, ao que chama de “Eras” – com determinadas crenças, convicções, valores e costumes sociais. Dessa forma, a análise se trouxe as características da tragédia grega – amplamente revisitada na renascença –, criando um tipo de analogia cronológica entre os estágios de desenvolvimento do ser humano (infância, fase adulta e velhice) e a estética da poesia – com o lirismo, a epopeia e o drama (primitivo, antigo e moderno respectivamente).

Imagem 6 – *Ofélia* (1851-1852) – pintura a óleo, de John Everett Millais (1829-1896). A imagem de uma mulher afogada em um riacho reforça o caráter dramático do personagem de Shakespeare, que comete suicídio em decorrência da tumultuosa relação com o protagonista Hamlet.



Fonte: Tate Britain, Londres

Nesse sentido, ao final do ciclo em que a epopeia esteve em seu ápice, os mitos pagãos justificavam o funcionamento de todas as coisas no mundo. Quando o Cristianismo surgiu como corrente teológica, despontando na institucionalização da Igreja, o paganismo saiu de cena, junto com suas práticas divinatórias, pois o primeiro afirma a veracidade dos dogmas e rituais religiosos, por meio de sua doutrina:

[...] Ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação, da série dos seres materiais e da série dos seres incorpóreos, a primeira partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus (Hugo, 2019, p. 22).

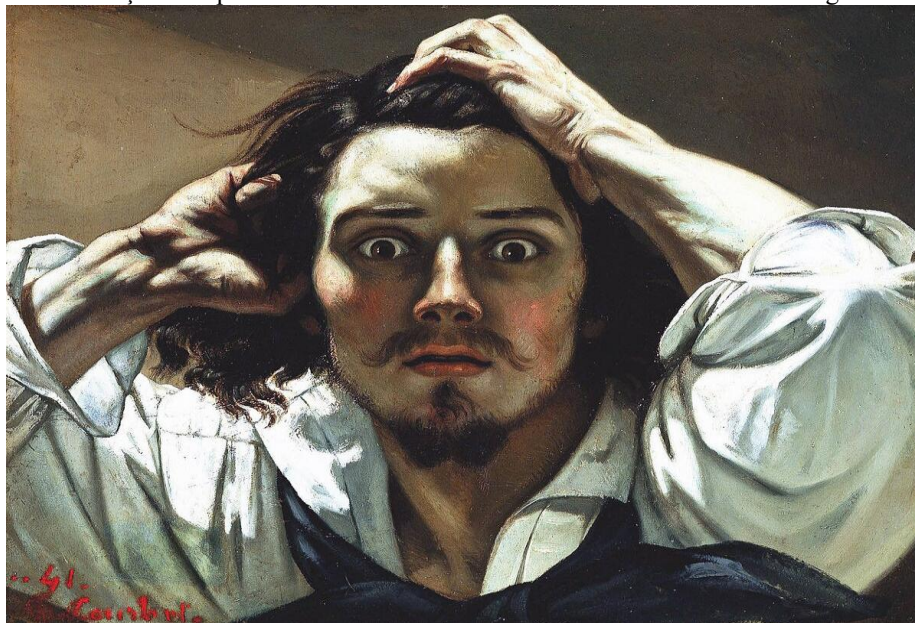
A verdade na doutrina filosófica cristã se contrapôs àquela da antiga teogonia: enquanto o paganismo minimiza a divindade e engrandece o espírito humano, o Cristianismo glorifica a grandeza da divindade, abrindo um abismo entre o ser humano e a figura de um deus único. Na biologia humana, isso fez surgir “um sentimento novo [...] que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (Hugo, 2019, pg. 23). A melancolia é o resultado da dissociação entre abstrato e matéria, um divórcio de a alma e o corpo físico, que provoca a angústia da separação entre humano e divino. Nas artes, esse sentimento intensificou as representações de dicotomias bíblicas, de disputas entre o bem e o mal, céu e inferno, Deus e Diabo. Dessa maneira, o *grotesco* representaria uma dessas polaridades, sendo o lado sombrio, demoníaco, monstruoso e animalesco da existência, enquanto o *sublime* trouxesse a luz, a semelhança à divindade e à beleza. Essa referência de contradições tem início na gênese da criação divina, quando, dos céus, “houve luz” (Bíblia Sagrada, Gênesis 1:3) na terra e na escuridão de um mundo silenciosamente inabitado.

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus, se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação, se cada coisa andar melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto, [...] ela se porá a fazer como a natureza a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito (Hugo, 2019, pg. 26-27).

Ou seja, para Hugo, a conceituação de grotesco almeja o desenvolvimento da estética do horror e a deformação dos moldes neoclássicos trazidos pelo belo. A inovação da tempos modernos formula enredos de personagens perfeitos, falsos e convencionais, mas contrasta com o exagero de sentimentos reais, os conflitos interiores, que geram a sensação de identificação e catarse no público, em acontecimentos que fogem ao que é considerado comum. “A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo, é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação” (Hugo, 2019, pg. 46). Ou seja, as interações humanas podem simultaneamente suscitar sentimentos de raiva e medo, amor e ódio, simpatia e compaixão, seja pela dor ou pelo humor – como na tragicomédia das peças de William Shakespeare (1564-1616).

“Os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência. É por isso que entram em contato com a humanidade. É por isso que são dramáticos” (Hugo, 2019, pg. 49).

Imagem 7 – *O Desespero* (1843) – pintura a óleo, de Gustave Courbet (1819-1877). Considerado um autorretrato do artista, o personagem, em *close-up*, esboça a situação de desespero ao espectador, como se estivesse espantado ou em estado melancólico. A luminosidade e as sombras da imagem, aliados ao gesto com as mãos na cabeça e à expressividade facial criam dramaticidade – tal como a imagem de Ofélia.



Fonte: Coleção do Conseil Investissement Art BNP Paribas

“A nostalgia de um paraíso perdido”, ou seja, a melancolia, é o resultado da constante “inquietação, estado de perpétuo vir a ser, indagação, procura, luta”. Nesse diálogo interior acontece a “recriação do paraíso no presente, em plano imaginário, pela poetização ou estetização” (Löwy e Sayre, 2015, p. 45), pois o passado ainda habita o presente. A recriação desse paraíso revisita a punição de Deus ao casal, Adão e Eva – parte da criação do mundo, por comerem do fruto proibido pelo criador e oferecido pela serpente, que encarnou Satanás – e a redenção da humanidade – tema estético abordado pelo intelectual e poeta, John Milton (1608-1674). A epígrafe de *Frankenstein*, inclusive, traz a seguinte citação: “Pedi-vos, ó Criador, que do barro / Fizeste-me homem? Roguei-vos / Que das trevas me elevastes?” – excerto de *Paraíso Perdido* (1667) – poema épico de Milton, que, junto com Shakespeare foi inspiração aos poetas de seu tempo. O poema reconta a passagem bíblica de Gênesis, sobre o Jardim do Éden, em que o casal é expulso do paraíso junto com Lúcifer – o anjo celestial que ousou questionar a autoridade divina. O fragmento supracitado, de Milton, conserva a relação ambivalente entre o ser criado do barro e seu criador que, desde o início, parece dupla em sentimentos, versando sobre

orgulho e desprezo, embates entre nascimento e morte, como é possível observar nos seguintes versículos:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão; E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. [...] Então arrependeu-se o Senhor de haver feito o homem sobre a terra e pesou-lhe em seu coração; E disse o Senhor: Destruirei o homem que criei de sobre a face da terra, desde o homem até ao animal, até ao réptil, e até à ave dos céus; porque me arrependo de os haver feito (Bíblia Sagrada, 2009, Gênesis 1: 26-27; 6.6-7, p. 6-18).

No Velho Testamento, o arrependimento na criação divina levou Deus à destruição de suas obras, por exemplo, com a passagem do dilúvio e a Arca de Noé (Bíblia Sagrada, 2009, Gênesis 6:9, p. 18). Já no Novo Testamento, embora essa figura se apresente de forma mais branda, o dilema entre pai e filho(s), criador e criatura, permanece em muitas passagens bíblicas, como aquela encontrada em Romanos (2009, 9:20, p. 1803): “Mas quem é você, ó homem, para questionar a Deus? 'Acaso aquilo que é formado pode dizer ao que o formou: 'Por que me fizeste assim?'”. Enquanto, em outro momento, a criatura questiona, como na passagem localizada no livro de Jó (2009, 10: 8-9, p. 828): “Foram as tuas mãos que me formaram e me fizeram. Irás agora voltar-te e destruir-me? Lembra-te de que me moldaste como o barro; e agora me farás voltar ao pó?” – quando o personagem se torna passível de teste da parte de Deus, para que comprove a veracidade de sua fé, em meio às provações que lhe são impostas quando o Diabo instiga Nele a dúvida sobre a fidelidade de Jó.

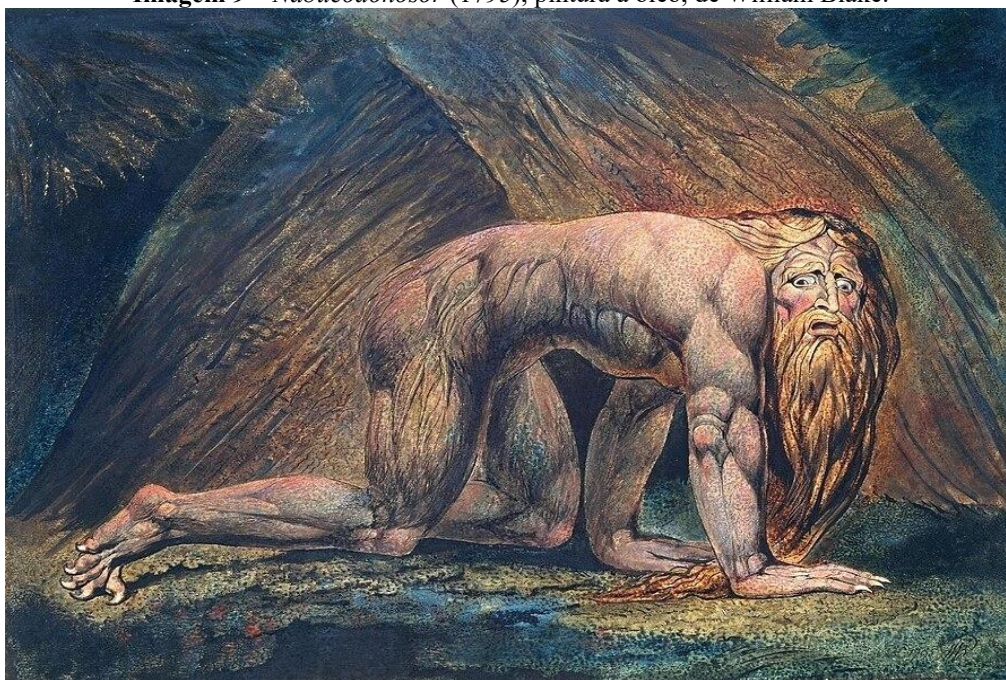
Imagem 8 – *Satanás Regozija-se Sobre Eva* (1795). Na pintura, a mulher como que adormecida e envolta na serpente – ambas abaixo do belo anjo traidor – é “amaldiçoada” por levar o fruto proibido ao parceiro.



Fonte: Getty Museum

O poema de Milton, amplamente replicado pelos românticos, carrega um lirismo que se desdobra em dez cantos, trazendo a defesa de Lúcifer, o anjo caído, que exclamou: “É melhor reinar no Inferno do que servir no Paraíso” – expressão que, mais tarde, seria a metáfora dos revoltosos e marginalizados da Terra, que questionaram verdades impostas, para além da doutrina religiosa. Por muito tempo, Milton foi querido de reformistas da Reforma Protestante de Martinho Lutero, no século XVI – esta que ganhou eco na invenção da imprensa por Johannes Gutemberg, utilizada para traduções populares da Bíblia Sagrada (Joshua J. Mark, 2022). A obra do escritor recebeu interpretações e releituras, sendo uma delas as ilustrações em pintura feitas pelo poeta William Blake (1757-1827) – que retratou outros temas bíblicos, como a história do rei Nabucodonosor, condenado a viver como um animal devido à ambição e transgressão de preceitos divinos pelo Criador, presente no livro de Daniel (Bíblia Sagrada, 2009, p. 1348) – como é possível observar abaixo.

Imagem 9 – *Nabucodonosor* (1795), pintura a óleo, de William Blake.



Fonte: Galera de Arte Tate Britain – Londres, Inglaterra

Nesse prisma, Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), que também viveu ao final do século XIX e início do século XX, também teve a percepção de que a principal referência teocêntrica do mundo cristão era cada vez mais destituída de sentido, como consequência do processo de autocentramento e individualização humana. A partir dessas inquietações, radicalizou o monólogo interior ao intensificar a tese de morte simbólica de Deus frente à humanidade. Então, o filósofo proferiu a expressão popularmente conhecida: “Deus está

morto!” – na publicação de *A Gaia Ciência* (1882). Esse brado proeminente anunciou o esvaziamento da importância atribuída a essa divindade ocidental, na medida em que o ser humano passou a se autogerir, a ter seus próprios mecanismos de reprodutibilidade universal da Natureza, já que “a referência absoluta (Deus) deixa de fazer sentido, [...] porque se transformou em ferramenta de domínio ideológico pelos sacerdotes e políticos” (Marcos H. Camargo, 2022, p. 274).

1.2.2 Do Humanismo ao Romantismo: Síntese Existencialista

Semelhantemente aos filósofos, pensadores, políticos e artistas do Romantismo e do século XIX, anteriormente apresentados, que elevaram o monólogo da subjetividade ao extremo – como antídoto ao apagamento das singularidades humanas e como resultado do foco na sociedade do capital – a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980), já no século XX, também se concentrou em questões pertinentes ao lugar que o ser humano ocupa no mundo.

Se concebemos Deus como criador, Ele será, na maior parte das vezes, um artífice superior; e qualquer que seja a doutrina que consideremos, [...] admitimos sempre que a vontade segue mais ou menos o entendimento ou, pelo menos, o acompanha, e que Deus, quando cria, sabe precisamente o que está criando. Assim, o conceito de homem, na mente de Deus, é semelhante ao conceito de corta-papel na mente do fabricante; e Deus produz o homem de acordo com técnicas e com uma concepção, exatamente como o artífice fabrica um corta-papel seguindo uma definição e uma técnica. Dessa forma, o homem individual realiza um determinado conceito que existe no entendimento divino (Sartre, 2014, p. 18).

Aqui, Sartre desenha aquilo que apresentei ao tratar da supremacia masculina sobre os demais seres terrestres aos quais o homem aliena. Ao se equiparar a Deus, o homem se sente livre para criar conceitos, tal como o criador é livre em relação à criação, acrescentando que a vontade é flexionada ao entendimento de ambos sobre o que move o gesto criativo – e destrutivo. O pensamento existencialista amplia o argumento proposto pelo humanismo, pois “coloca o destino do homem nele mesmo” (Sartre, 2014, p.13) – não mais o homem como o centro da criação divina, mas como criador de si próprio e preso à liberdade. Essa corrente filosófica fissurou o pensamento iluminista, pois, apesar do esforço de alguns pensadores da época, em afirmar o ateísmo científico, como forma de antagonizar a teologia da Era medieval, os iluministas, em sua grande maioria, não suprimiram completamente a presença divina da consciência coletiva, pois preservaram o conceito de natureza interior do homem, que conservaria a essência humana.

Ou seja, se, no processo de criação e nomeação das coisas “inanimadas”, pode-se conceituá-las, o *homo sapiens*, destacado da fauna e da flora, só se compreende a partir de si mesmo e daquilo a que ele próprio produz. Portanto, a noção de “existência”, para Sartre, é inefável, irreduzível e se configura como uma espécie de “condição”, do que algo pré-concebido – o que precede a ideia de essência divina e atribui ao ser humano a autonomia para definir, em seus próprios termos e convenções sociais, o ônus e o bônus de seus atos, uma vez que a vontade se converte em liberdade. Nesse sentido, Sartre também chama a atenção para a responsabilidade que essa condição produz em nós mesmos, já que somos os únicos que podemos nos regular e respeitar, em termos morais e éticos. Mais que isso, mostra que, os demais seres humanos que seriam considerados distintos ao nosso olhar, na verdade, espelham aquilo que há em nós. Reduzindo, assim, o distanciamento, a objetificação positivista e a verticalidade no olhar do homem ao seu semelhante, pois:

O outro é indispensável para a minha existência, tanto quanto, ademais, o é para o meu autoconhecimento. Nestas condições, a descoberta de meu íntimo revela-me, ao mesmo tempo, o outro como uma liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim. Assim descobrimos imediatamente um mundo que chamaremos de intersubjetividade [...] (Sartre, 2014. p. 34)

Desse modo, sugere-se a subversão das noções kantiana e cartesiana de “pensar” para “logo existir”, à medida que a capacidade para agir de modo racional e refletido sobre a vida e sua finitude é colocada como ferramenta de liberdade e de afirmação da própria identidade no mundo. Entretanto, as coisas existem, porque são nomeadas pelo homem e o homem criou a si mesmo. Para além disso, a intersubjetividade – ou alteridade – se reflete na capacidade de respeitar as nuances do outro, de cada indivíduo que compõe o coletivo. A outrerização inclina o ser humano à restituição de sua dignidade, bem como ao fortalecimento dos vínculos sociais, à humanização de sua figura – o que desejava o Humanismo, o Romantismo, como, também, o Existencialismo, quando lhe atualiza o sentido de suas ações, a autonomia de seus atos e, sobretudo, a distinção entre objetos conceituados e fabricados pela força de seu próprio trabalho – as cadeiras, mesas etc. O aspecto duplo da existência humana é ressignificado.

Importante, novamente, frisar: na Inglaterra, o Romantismo não foi um movimento uniforme. Usualmente, identificado ao período de 1780 a 1832 e influenciado pelas revoluções nos Estados Unidos e na França, coincidiu, como já discutido, com as transformações sociais resultantes da Revolução Industrial, dos movimentos liberais e da

manifestação de ideias consideradas radicais, publicadas em panfletos e em demonstrações públicas. Isso gerava um clima de tensões políticas, reprimidas com violência como no Massacre de Peterloo, ocorrido em Manchester em 1819, quando uma multidão protestava para exigir reforma parlamentar e mais representatividade, resultando na morte, pela milícia local, de 18 pessoas e do ferimento a centenas. Incitados por essa atmosfera, poetas românticos, como Percy Bysshe Shelley, escreveu o soneto *England in 1819*, em protesto pelo que aconteceu em Peterloo; William Blake escreveu *The Tyger*. Tomando incidentes e situações comuns da vida cotidiana e usando a linguagem do homem comum, eles procuravam fazer justiça aos marginalizados pela cultura urbana ou apenas expressar sua individualidade.

2 CRIADORA E CRIATURA: MARY SHELLEY

No capítulo a seguir, trago aspectos de vida e obra da escritora Mary Shelley, bem como ligações com familiares e relações de amizade e profissionais. Comumente, as biografias vão sendo criadas a partir de dados historiográficos presentes em textos, com o respaldo de elementos audiovisuais. Assim, trago aspectos de criação da cinebiografia da escritora – uma das obras mais recentes que abordam sua vida – além de uma dupla biografia textual, em que são apresentados fatos da vida de Mary Shelley e Mary Wollstonecraft, contornando detalhes que envolvem outros atores no cenário de suas existências. Além disso, há breves momentos em que a própria Mary Shelley fala sobre si mesma, facilitando a construção de sua identidade como mulher, profissional, artista, filha, esposa, mãe e amiga.

Embora o período iluminista tenha trazido sua parcela de contribuição às revoluções políticas globais, a austeridade a que determinados grupos sociais foram submetidos, sendo marginalizados, fez com que essa questão não fosse encoberta pelo véu da história. Estudos contemporâneos sóbrios e não anacrônicos, lançam luz ao trabalho cultural e político desenvolvido por mulheres profundamente influenciadas pela necessidade de pensar sua própria condição moral e ética, em sociedade. As transformações políticas pautadas pela individualidade e alteridade promoveram, sim, espaços de fala aos anseios das mulheres, mas, a tradição da cultura conservadora fortemente enraizada nos padrões patriarcais dos séculos anteriores, denotam que, o período, embora majoritariamente considerado progressista, dificultou a liberdade de expressão feminina. Mais do que isso, cerceou direitos civis e a justiça social.

2.1 Mary Wollstonecraft e Mary Shelley: Um Legado

Em *Mulheres Extraordinárias: As Criadoras e a Criatura*, a pesquisadora Charlotte Gordon (2020) desenvolveu trabalho de fôlego ao revisitar diários, cartas e produções literárias de Mary Wollstonecraft e Mary Shelley, entre outras pessoas próximas a ambas, a fim de elaborar uma extensa biografia fidedigna. Num percurso intuitivo e cronológico, que alterna entre fatos e vivências de mãe e filha, são apresentadas as dificuldades que essas mulheres da Inglaterra Vitoriana enfrentaram, tanto na esfera pessoal quanto profissional. Foram perseguidas por engravidarem fora do casamento, manterem relações extraconjugais, mas, também, por se atreverem a pensar por si mesmas, defendendo a autonomia às mulheres de serem, também, livres pensadoras. À

época, os papéis de gênero ordenavam que o ideal feminino estivesse condicionado à servidão do lar, ao cuidado dos filhos e do marido, sem que as mulheres pudessem deixar de lado os modos e gestualidades delicados e sensíveis representados em traços de suas figuras. A mãe, Wollstonecraft, nasceu em 27 de abril de 1759 e viveu durante o período em que houve a Revolução Americana e Francesa, enquanto a filha, Wollstonecraft Godwin (posteriormente, Shelley) nasceu em 30 de agosto de 1797 e esteve ligada ao Movimento Romântico.

Imagem 10 – Retratos: Mary Wollstonecraft (John Opie, 1797) e Mary Shelley (Richard Rothwell, 1840).



Fonte: National Portrait Gallery e Royal Academy

A função social da mulher era a de musa inspiradora e idealizada pela beleza, amabilidade, docilidade, fragilidade com que se colocava no mundo; e todas eram encorajadas a assim serem, como denotam os escritos de Rousseau – amplamente questionados por Wollstonecraft nesse sentido, embora a escritora concordasse com muitas de suas ideias. Em passagens de seus textos, a escritora destaca o quanto a infantilização feminina e a limitação do direito à educação das mulheres formam mulheres frágeis e servis, que se tornariam inúteis ao desejo masculino quando já não estivessem mais na flor da idade – o que frisou o papel da mulher, sobretudo, como produto de consumo masculino. O homem detinha o poder sobre a esposa e os filhos, sendo culturalmente estimulado a agredi-los, a fim de educá-los aos moldes tradicionais

da família. Não havia possibilidade de uma mulher deter direitos à posse de bens, ou mesmo esboçar vontade de defender seus interesses econômicos.

Entre os escritores, a figura da mulher permanecia restrita ao lugar de musa inspiradora. Poucos trataram da desigualdade entre os gêneros ou ousaram romper com o mito do feminino. Daí a importância da rebeldia de Wollstonecraft e Shelley, para fazer o contraponto entre Romantismo e Iluminismo: o primeiro nega a dimensão humana da mulher, e o segundo nega-lhe a razão (Gordon, 2020, p. 17).

Wollstonecraft era oriunda de família pobre: o pai enfrentava dificuldades financeiras devido ao alcoolismo e, quando pôde repartir a herança, dos poucos bens que lhe sobraram, deixou tudo para os irmãos homens, abandonando a filha à mercê da própria sorte. Por conta disso, ela se lançou ao trabalho, tendo inclusive servido em casas como trabalhadora doméstica, a fim de garantir a sobrevivência. Esta foi uma das primeiras labaredas que invadiram coração e mente da escritora, no ativismo pela redistribuição de renda. Mais tarde, quando ela já morava sozinha e provia o próprio sustento – ainda dando conta de auxiliar financeiramente a irmã –, com o apoio de amigos libertários, passou a ser redatora de revistas políticas sob o codinome M.W., fazendo uso do anonimato caro às mulheres que desejavam ter suas ideias consideradas pelo público amplamente masculino. A escritora criticava obras escritas por homens, como também reprovava a literatura dita “feminina” que, na maioria das vezes, era impregnada pelo que ela considerava “sentimentalismo barato” e excesso de estímulos às sensações – já que, fortemente influenciada pelo Iluminismo, ela concordava com os ideais em relação ao uso da lógica e da razão sobre todas as coisas, pois isso faria a mulher ser validada como ser pensante.

Entretanto, embora fosse uma mulher da razão e amplamente combativa, Wollstonecraft era profundamente humanizada e sua rigidez moral derivava da vontade de transformar socialmente o papel da mulher. Ainda, de acordo com Gordon, Mary Wollstonecraft chegou a mostrar sua verdadeira identidade, quando travou uma batalha intelectual contra as ideias conservadoras de Edmund Burke, ao ter sua crítica bem recebida pelos leitores. Esse fato foi um divisor de águas, já que ela decidiu revelar que era uma mulher quem escrevia, mas, ao descobrir o fato, os homens passaram a rechaçá-la, insinuando que ela sequer poderia discutir os problemas políticos e que devia se ocupar dos direitos das mulheres. A partir daí, Wollstonecraft escreveu sua grande obra prima: *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (1791). No livro, a filósofa não apenas disserta sobre a capacidade intelectual da mulher, como também questiona a moralidade, advoga

em favor da criação emancipadora dos filhos, da equidade de gênero e mesmo a boa relação matrimonial entre homens e mulheres, entre outros temas relacionados.

Wollstonecraft se relacionou com homens de seu meio, que dispunham das mesmas convicções, como é o caso do pintor Henry Fuseli (1741-1825) e do diplomata Gilbert Imlay (1754-1828) – ambos casados; com este último ela teve a filha ilegítima, Fanny (1794-1816). Segundo a pesquisadora Gordon, a relação com Fuseli influenciou fortemente a maneira como Wollstonecraft encarava suas relações interpessoais, seus costumes e visão política, pois ele encorajava Mary à experimentação sexual e à fruição das paixões e sentimentos – temas recorrentes em suas pinturas, como também ao panorama geral do romantismo. Dentre as obras está a pintura a óleo *O Pesadelo* (1781), em que uma mulher pálida está deitada, tendo, acima do ventre, uma criatura grotesca (íncubo) sentada e um cavalo místico similar ao Pegasus mitológico, que os observa ao lado. O íncubo era conhecido por visitar mulheres, em períodos noturnos, a fim de ter relações sexuais e até as engravidar – semelhante à lenda do boto cor-de-rosa brasileiro, de um modo deformado.

O sucesso da obra de melhorou consideravelmente sua condição financeira e, alguns anos depois, tendo já percorrido países como a França, ela conheceu William Godwin (1756-1836), que também partilhava das mesmas ideias e, à época, desenvolvia seus escritos fundadores da filosofia anarquista, na Inglaterra. Com ele, a escritora teve a filha Mary Wollstonecraft Godwin, mas, eles não se casaram logo de início, já que eram avessos ao modelo monogâmico e tradicional de relacionamento. Mesmo assim, Godwin assumiu a paternidade de Fanny, a primeira filha de Wollstonecraft; posteriormente se casaram, para garantir direitos legais à filha do casal. Também manteve a responsabilidade pela maior parte das finanças da casa, sendo que, o companheiro ficou responsável pela economia do cuidado, com as crianças e a casa. A casa de ambos frequentemente era visitada por filósofos e escritores, que partilhavam dos mesmos ideais, como os poetas Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e John Keats (1795-1821).

Fatalmente, dez dias após o parto, Mary morreu de infecção causada pela doença “febre puerperal ou do parto” (Gordon, 2020, p. 15), contraída quando o médico removeu a placenta sem a devida esterilização das mãos. Desse modo, o tempo de convivência entre mãe e filha foi bastante curto. Mesmo assim, há fortes indícios da dialética nos escritos de ambas, já que a mãe idealizava a criação da filha e, esta, influenciada pelos escritos da mãe e pela devoção do pai à falecida esposa, produziu sua obra trilhando caminhos muito semelhantes – como consta na biografia. Além disso, em seus derradeiros

anos de vida, após Mary Shelley revisar os escritos da mãe, do pai e do marido, escreveu odes à figura emancipadora que Wollstonecraft representava, não apenas às mulheres, mas às pessoas que a conheciam e faziam dela um ídolo.

Imagem 11 – *O Pesadelo* (1781), pintura a óleo de Henry Fuseli – um dos marcos do Romantismo.



Fonte: Museu Goethe – Frankfurt, Alemanha

Após a morte da companheira, em 1798, Godwin publicou as obras: *Maria: Or The Wrongs of Woman*, *The Cave Of Fancy*, *Memórias Sobre a Autora de Reinvidicação dos Direitos das Mulheres* (1798), e *Cartas para Imlay* (1879), com o intuito de homenageá-la. Entretanto, o livro promoveu controvérsia e escândalo, ao revelar os casos amorosos, a ilegitimidade da primeira filha, bem como a tentativa de suicídio. Ao longo dos anos vindouros, Wollstonecraft exerceria influência no movimento sufragista europeu e seria reverenciada por pensadoras como Virgínia Woolf (1882-1941) e Emma Goldman (1869-1940). O comportamento da mãe e da filha frequentemente era condenado pela sociedade, que tinha o costume de classificar as mulheres como “santas” ou “promíscuas”, em relação ao padrão típico que se esperava das mulheres, nos parâmetros bíblicos. Em *O Patriarcado do Salário* (2021), Silvia Federici analisa a questão de gênero, trabalho doméstico e a reconstrução da família proletária, no cenário da Inglaterra pós-industrial. A filósofa marxista observa que “o trabalho doméstico, como o conhecemos, é uma estrutura bastante recente, datada do fim do século XIX e das primeiras décadas do século XX” (Federici, 2021, p. 157).

Seria uma tentativa de reforma social criada pelo capitalismo europeu e americano, na emergência da classe trabalhadora, em contexto industrial, sobre o papel feminino nas fábricas e na sociedade, a partir da alegação de que as mulheres tomavam os lugares que eram destinados ao gênero masculino – beneficiário de melhores condições salariais nessa janela. Houve a consolidação do papel de “dona de casa em tempo integral, um processo complexo de engenharia social” (Federici, 2021, p. 159). Esse movimento focalizava o bem-estar econômico e profissional de homens e a supressão sexual e moral de mulheres, à medida que as operárias dedicadas ao trabalho braçal não tinham interesse em constituir família, envolver-se na questão do casamento e à produção e criação de novas gerações de trabalhadores. Pelo contrário, viviam a vida de forma mais livre e igualitária, em termos de práticas e costumes.

“Elas se recusavam a assumir um papel no trabalho doméstico e ameaçavam a moralidade burguesa com seus modos escandalosos e hábitos masculinos, como fumar e beber”. Para que isso fosse revertido, reformistas de 1840 investiram em instrução às mulheres, para que desenvolvessem mais habilidades domésticas e maternas, como “cozinhar, costurar e manter a casa limpa” (Federici, 2021, p. 159). Desse modo, a “dona-de-casa” seria responsável pela criação dos filhos e evitaria que o marido frustrado pelas condições de trabalho passasse a frequentar bares e salões, gastando o salário destinado ao custeio familiar – o que conseqüentemente criaria instabilidade na economia do país (Federici, 2021p. 161).

Imagem 12 – *Mulheres Trabalhadoras* (1900), pinturas de Hans Baluschek (1870-1935). O artista alemão, assim como outros do período, centrava sua arte no cotidiano de trabalhadores industriais, sendo conhecido por integrar o realismo crítico. As imagens impressionistas de Baluschek retratam o advento da saída de mulheres da indústria – ambientes masculinizados – o que, em certa medida concedeu autonomia para que elas deixassem suas funções domésticas – consideradas fundamentais à manutenção da estrutura familiar.



Fonte: Museu Stadt – Berlin, Alemanha

No período que sucedeu a viuvez, Godwin casou-se com Mary Jane Clairmont (1768-1841), com quem teve o filho, William (1803-1832), e apadrinhou sua filha, Claire Clairmont (1798-1879). O casal enfrentou altos e baixos financeiros e, juntos desenvolveram o empreendimento de uma livraria, com títulos de literatura infanto-juvenil. Mary Godwin e a madrasta tiveram constantes conflitos e, em 1812, quando a filha desenvolveu eczema nas mãos, Godwin a enviou para Escócia à casa do escritor radical, William Baxter (1771-1842), onde ficaria algum tempo com as filhas do escritor. Edimburgo foi uma das cidades mais desenvolvidas da Europa, a qual “abrigava uma grande universidade, bem como os filósofos iluministas David Humes e Adam Smith”. A atmosfera daquele lugar serviu de inspiração, já que “Mary estava seguindo os passos dos viajantes do início do Romantismo que foram até lá para fugir da civilização e escreveram relatos fabulosos” (Gordon, 2020, p. 74).

Pouco tempo depois de retornar de viagem, em 1814, Mary conheceu o poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822), um grande seguidor das ideias de seu pai e admirador do posicionamento político da falecida mãe. Naquele tempo, ele era casado com Harriet Westbrook, com quem teve uma filha. Mary e Percy viveram um romance clandestino, que provocou reprovação social e, inicialmente, o rancor de Godwin. Ainda assim, decidiram fugir e ficar juntos, numa viagem pela Europa, a fim de firmarem a relação – na fuga, levaram consigo a meia-irmã de Mary, Claire. Quando voltaram à Inglaterra, com a notícia do suicídio da ex-mulher, Percy pôde se casar com Mary que já estava grávida da filha Clara – a qual prematuramente morreu, em 1815. O casal partilhava dos mesmos ideais, que provocassem a quebra do status quo, mas enfrentavam graves problemas financeiros e crises conjugais, principalmente como a morte de mais dois filhos – William e Clara Everina –, entre 1816 e 1818, até que tivessem o único filho sobrevivente: Percy Florence, no ano de 1819. Com uma história cheia de controvérsias, os dois estiveram unidos em busca do propósito criativo, sendo esse o fator primordial que os uniu a outros escritores, como Lord Byron (1788-1824).

Embora Mary Shelley, mesmo vivendo sob intensas crises financeiras com a família, recebeu de seu amado o que ele chamara de “aristocracia hereditária”, por conta da criação e o legado intelectual de seus pais – dois filósofos políticos e ativistas de minorias marginalizadas –, ainda assim, ela não era uma cópia fiel da mãe ou do pai. Ambos eram radicais e tinham a produção literária voltada explicitamente aos temas políticos. Já na maturidade, quando o marido havia falecido, Mary começou a escrever biografias profissionalmente, para o *Lardner's Cabinet Cyclopaedia*, nas quais narrava a

vida de filósofos e políticos de renome – dotada de um lirismo que fazia da escrita um espaço de fruição da arte, muito além de pragmatismo filosófico. Nos bastidores de sua vida, lutou pela liberdade de mulheres próximas a ela, sendo solidária às amigas e familiares, ou desconhecidas, pois via nelas a imagem de sua juventude, quando, aos 16 anos iniciou a relação amorosa com o único marido que teve em vida. Mary, junto com Claire, Percy e os filhos, viajou para lugares como a Suíça, a França e a Itália – na condição de fugitivos, que beiravam a pobreza pela escassez de recursos e escândalos morais, ou em posse de recursos provindos do marido, que lhes proporcionou condições mais dignas para desenvolver suas ideias. Aprendeu grego, francês, italiano e traduziu muitos textos, principalmente em conjunto com Percy. Mesmo que não fosse conservadora, Mary tinha uma personalidade mais reservada que o marido – abertamente apoiador do amor livre, algo que foi motivo de inúmeras brigas e desentendimentos do casal. Ele acreditava que o ativismo político radical devia ser levado às últimas consequências, e que, para que o homem desfrutasse da liberdade individual, era preciso se voltar contra todas as formas de autoritarismos, sejam elas frutos da família, da igreja, do estado e suas instituições de modo geral – enquanto Mary, apesar da postura firme, acreditava no amor romântico que sentia pelo amado, embora haja indícios de que tenha tido flertes passageiros com admiradores. Percy chegou a se tornar vegano, e, junto com Mary, também provia recursos aos mais pobres e eram abolicionistas – chegaram a interromper o consumo de açúcar nas refeições, em protesto à escravidão nas plantações.

Desde a infância, o primeiro amor de Mary Shelley se comportava como um rebelde: voltava-se contra o pai, Sir Timothy Shelley (1753-1844), professores da escola ou mesmo na Universidade de Oxford. O primeiro casamento foi fruto de uma aventura em que Shelley se metera, quando compreendeu que precisava “libertar” Harriet da prisão de uma família burguesa tradicional. Quando conheceu Mary, projetou nela o mesmo ideal, provocando a fúria de Godwin, quando fugiu com Mary e levou consigo a irmã Claire. Entre outros aspectos íntimos da biografia produzida por Gordon, no entanto, é nítido que os descendentes dos Shelley tentaram ressignificar a história do casal, e de cada um deles individualmente. Isso fez que o poeta passasse de rebelde e ateu à marido devoto, cristão e defensor dos ideais burgueses da Inglaterra, enquanto Mary teria sido apagada, sendo considerada como mera dona de casa, mãe, esposa exemplar e submissa. Essa distorção corroborou com a popularidade de ambos, ainda na Era Vitoriana.

Somente os estudos culturais mais recentes, desde a metade do século XX puderam trazer à tona aspectos subversivos de suas vidas, recuperando à Mary sua

dignidade e ousadia. Mary era, sim, mais comedida que seu marido e, talvez, mais recatada do que a mãe fora. Contudo, a criação severa a que foi submetida pelo pai contribuiu fortemente para que ela se distanciasse do temperamento da família materna, além de que fosse muito autocrítica. Ela ansiava pelo amor do pai, que sempre foi emocionalmente distante e rigoroso, sobretudo pela formação calvinista que teve. Ele cobrava de Mary a perfeição, especialmente no que dizia respeito à erudição intelectual, tendo em conta que não havia herança além dessa que se pudesse deixar às filhas, em razão de sua condição econômica precária – embora não completamente miseráveis. Essa fragilidade de recursos materiais também foi motivo de conflitos com o genro, já que, mesmo desaprovando a relação do casal – que só foi aceita quando deixou a clandestinidade, após a morte da primeira esposa de Shelley – ele recorria a sucessivos empréstimos.

Na obra-prima de sua esposa, *Frankenstein*, Percy escreveu um entusiasmado prefácio, que recolocava a obra em interlocução com “Doutor Darwin” e outros fisiologistas alemães; Homero, Shakespeare etc. Na introdução desta, Mary falava à *Standard Novels* (editores da versão de 1831 e primeiros donos dos direitos autorais da obra, após a primeira publicação em 1818), que publicaram a obra em uma de suas séries e solicitaram um pequeno relato, como apêndice, para o texto original. Ela ironizou o fato de ser considerada muito jovem para ter escrito uma obra tão complexa, além de não querer se ligar intimamente à própria produção – sendo avessa à exposição de sua vida íntima. A autora menciona a questão genealógica e a influência familiar, além de trazer momentos da escrita e do desenho como práticas de sua infância, os sonhos noturnos e oníricos como fonte criativa de elucubrações diurnas – da qual afirmou nunca ter se considerado o próprio objeto de inspiração. Mary destacou o quanto o parceiro a cobrava para que produzisse cada vez mais com perfeição, ao passo em que equilibrava isso com os cuidados da casa e da família que constituíram juntos. Falou ainda sobre a viagem à Suíça com os amigos e do desafio literário lançado por Lord Byron – que competissem entre si, para descobrir quem escreveria a narrativa mais aterrorizante. Mesmo motivada a escrever, segundo ela, o processo não foi fácil.

Sentia aquela incapacidade vazia de invenção que é a maior desgraça dos escritores, quando um estúpido *Nada* responde às nossas súplicas ansiosas. “*Já pensou em alguma história?*”, perguntavam-me a cada manhã, e a cada manhã era forçada a responder com uma mortificante negativa (Shelley, 2020, p. 19).

Além disso, Mary diz que observou inúmeras conversas sobre doutrinas filosóficas, entre Byron e Shelley e que isso exerceu influência no desejo de criar uma história de terror que assustasse as pessoas. A princípio, *Frankenstein* era apenas a ideia para um conto, mas o companheiro a encorajou a desenvolver algo mais extenso. Ela ainda comentou que, em termos de conteúdo na versão final, as alterações aconteceram principalmente em relação à gramática, “deixando intactos o núcleo e a substância da obra” (Shelley, 2020, p. 23). Agora, reviver as memórias da criação da obra era algo extremamente difícil para ela, após sucessivos acontecimentos em sua vida pessoal: a mudança de país, a morte dos filhos e de Shelley – vítima de afogamento, em 1822, quando o barco afundou em meio à tempestade, na Baía de *La Spezia*, proximidades de Livorno (Itália).

E agora, uma vez mais, ordeno à minha terrível criação que siga em frente e prospere. Tenho um afeto especial por ela, pois foi fruto de dias felizes, quando a morte e o sofrimento eram apenas palavras, sem nenhum eco real em meu coração. Suas várias páginas falam de muitas caminhadas, muitos passeios e conversas, quando não estava sozinha, e quando meu companheiro era alguém que, neste mundo, nunca mais verei. Mas isso só diz respeito a mim, meus leitores nada têm a ver com essas associações (Shelley, 2020, p. 21).

Após a morte do poeta, a viúva continuou a editar seus textos e teve acesso a muitos detalhes íntimos da vida do marido, que precisou encarar, embora lhe causassem algum nível de dor. Mary se apressou em revisar a obra completa, pois replicações pirateadas começaram a circular entre leitores. Resolveu criar uma biografia de memórias dele; mas diferente de seu pai – que, segundo ela teria cometido um enorme equívoco ao se estender na biografia de sua mãe, Wollstonecraft – ela poupou o marido da exposição, para que ele também não fosse mal compreendido (Gordon, 2020, p. 530). Além da obra prima, Mary Shelley também escreveu textos curtos para periódicos, contos e poemas, obras como: *Valperga* (1823), *The Last Man* (1826), *Mathilda* (1819-1820) e *A Garota Invisível* (1832). Faleceu ao dia 1 de fevereiro de 1851, em Londres, vítima de um tumor cerebral. Antes disso, Mary, “ao longo de seus últimos anos de vida, colocara seus assuntos literários em perfeita ordem” (Gordon, 2020, p. 547-551).

2.2 Cinebiografia *Mary Shelley* (2018), de Haifaa al-Mansour

Em 2018, a cineasta árabe-saudita Haifaa al-Mansour lançou a cinebiografia da escritora Mary Shelley – interpretada pela atriz Elle Fanning. O longa-metragem tem 1 hora e 20 minutos de duração, e pode ser classificado como gênero melodramático. “A

obra foi filmada em torno de seis semanas, na Irlanda e Luxemburgo, durante os meses de fevereiro e março de 2017” (Livia Fernanda Nery da Silva e Thânya dos Santos Araujo, 2023, p. 6). A produção foi realizada por AMY Baer, Ruth Coady e Alan Monoley, com roteiro de Emma Jensen e al-Mansour. No que diz respeito à composição de trilha sonora, a ficha técnica conta com Amélia Warner e figurino Caroline Koener (Tuani Feron e Luana Teixeira Porto, 2020, p. 167). Nesse sentido, é possível observar que, desde a criação até a produção o filme passa pelo olhar feminino, para a narração da vida de uma mulher. Em bilheteria, foi arrecadado o valor de US\$ 2.792, 316 mundialmente.

O enredo aborda, de forma breve, o contexto histórico da vida da escritora – desde a infância até a publicação de sua obra-prima, *Frankenstein*. Os fatos trazidos pela cineasta podem ser encontrados em biografias anteriores, tendo sido adaptados por al-Mansour para a ficção – com detalhes suprimidos nos desdobramentos da narrativa. A obra memorialística traz o profundo vínculo entre Mary Shelley e sua mãe, com cenas da garota visitando o túmulo da falecida, buscando inspiração para escrever, ou então se encontrando às escondidas com Percy Bysshe Shelley (Douglas Booth). Há ainda diálogos dela com o pai William Godwin (Stephen Dillane) e a educação austera que o genitor dispensava à filha, bem como os atritos com a madrasta Mary Jane (Joanne Froggatt) e a relação caótica de inveja que a irmã Claire (Bel Powley) mantinha – que levou Mary a fugir de casa, contudo sem conseguir abandonar a irmã. Entretanto, a narrativa oculta a presença de Fanny e William – os outros irmãos de Mary Shelley.

O espectador contempla a viagem de Mary à Escócia, quando esteve junto da família Baxter – com aparições de pai e filha (Derek Riddell e Maisie Williams) e momentos de confraternização com amigos, como o poeta Samuel Taylor Coleridge (Hugh O’Conor). No desenvolvimento de acontecimentos marcantes, a ênfase recai sobre um recorte do período que antecede a criação da obra prima *Frankenstein*, as dificuldades de edição e publicação enfrentadas pela jovem – então, com 18 anos de idade – até finalmente a publicação oficial, com os créditos que lhe são devidos. O filme também apresenta a conturbada e polêmica relação romântica/conjugal com o futuro marido, e a amizade que ambos desenvolveram com os poetas Lord Byron (Tom Sturridge) e John Polidori (Bem Hardy) – com ilustrações do verão de 1816, na Villa Diodati (Suíça). Além disso, há cenas em que a escritora vivencia o luto pela perda da filha, Clara Everina – após uma das crises financeiras vividas junto com Percy –, quando fugiam dos credores e atravessaram o mau tempo causado pela chuva.

O longa-metragem evidencia que, mesmo com a distância histórica entre o período em que viveu sua mãe, Mary enfrentou problemas sociais e culturais semelhantes: sofria a reprovação social por conta de seu relacionamento clandestino, viveu a opressão do comportamento autoritário masculino – especialmente do pai –, seguida da desilusão amorosa com o comportamento errático e galanteador do marido. Além de ter semelhanças com um tipo de conto de fadas – tal qual *Cinderella* (1697) de Charles Perrault (1628-1703) – pela perseguição da madrasta e da irmã. Diante de intensa angústia e introspecção, a escritora encontrou prazer em leituras de fantasmagoria e famosas reuniões sociais organizadas pela família, para a recepção de ilustres personalidades políticas e artísticas da época. O túmulo de Wollstonecraft, foi um lugar de intensa visitação de Mary Shelley, seja para exaltar a memória da falecida esposa, junto com Godwin, seja para escrever os textos ou se encontrar com Percy.

Imagem 13 – Cenas de Mary no túmulo da mãe; Mary quando conheceu Percy; Mary com a irmã Claire na livraria; Mary com Claire, Percy, John Polidori e Lord Byron, em Genebra (Suíça), no verão de 1816.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

O apelo biográfico do filme engloba as dificuldades profissionais de Mary, que, após a publicação de seu romance, em 1818, teve que lutar pelo reconhecimento da autoria – em primeiro momento, atribuída ao parceiro, para que a circulação e boa recepção da obra fosse possível. Com a morte da primeira esposa de Percy, Harriet (Ciara

Charteris) – que, em cena, chega a confrontar a escritora pelo caso amoroso, quando o marido passou a frequentar a casa dos Godwin, sob a justificativa de ter o pai de Mary como mentor intelectual –, o poeta romântico pôde oficialmente se casar com a amada. Superado o conflito dramático, as cenas finais do filme elaboram um desfecho “feliz”, à medida que a escritora vê o livro publicado e exibido nas prateleiras de livrarias, com seu nome, além de ser comentado entre os círculos da sociedade londrina, que incorre na aprovação paterna que Mary parecia tanto precisar.

Imagem 14 – Cena de William Godwin olhando Mary pela janela, antes de expor *Frankenstein* em sua livraria, como quem está orgulhoso da filha – o enquadramento, associado à expressão austera, cria a ilusão de aprisionamento moral ao qual o pai submeteu a vida durante sua vida – o paradoxo da educação: embora, assim como Wollstonecraft, ele desejasse a melhor educação para a filha, manteve o conservadorismo de costumes, para distanciá-la da possível semelhança com a personalidade libertária da mãe.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Em termos de conteúdo, o filme feito pela perspectiva de produção feminina sobre a história de Mary Shelley torna compacto o período crucial à consolidação da escrita dessa mulher. Em termos estéticos, a construção estilística da cinebiografia aprofunda certos aspectos do desenvolvimento de sua vida. De acordo com as pesquisadoras Feron e Porto (2020), entre as várias opções de planos, ângulos e enquadramentos, o filme pode trazer as três opções seguintes: Plano Aberto/*Long-Shot*, Plano Médio/*Medium-Shot* e Plano Curto/*Close-Up*. Dessa forma, há predominância do Plano Médio, que dá conta de interações entre personagens e reações dos grupos enquadrados. Já o Plano Fechado é a segunda faceta mais utilizada, pois enquadra os rostos dos personagens e destaca sentimentos de alegria e angústia. Por fim, o Plano Aberto é o menos representado, sendo recorrido em momentos de ilustração de espaços da sociedade e suas características peculiares (Gerbase, 2012 *apud* Feron e Porto, 2020, p. 168).

Imagem 15 – Cenas em Plano Aberto, Plano Médio e Plano Curto, respectivamente: a caminhada dos poetas pelas paisagens da Escócia; a amizade de Isabella Baxter e Mary; e Mary com um olhar imponente.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Outras características estilísticas relevantes dizem respeito à iluminação, figurino e trilha sonora e iluminação. Esses elementos, de acordo com desdobramentos na narrativa, podem representar aspectos plásticos do filme. Para determinados momentos da vida de Mary Shelley, a iluminação transpõe dramaticidade e efeitos de espaciais, como, por exemplo, no início do romance com Percy – representados com luzes naturais e claras, que denota alegria, leveza e vivacidade. Em contrapartida, quando os infortúnios encontram o casal, o sombreamento de cenário é mais evidente, para refletir decepção, tristeza e melancolia, como quando ambos protagonizam uma das constantes brigas, já no período pós-casamento (Martin, 2005, p. 72 *apud* Feron e Porto, 2020, p. 170).

Imagem 16 – Aspectos de iluminação, refletindo sensações, em cenas que Mary e Percy se beijam, no cemitério em que está enterrada Wollstonecraft; na sequência, em uma das brigas de ambos já casados.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Mais um fator relevante é a construção audiovisual do filme, que corrobora com a afirmação cinematográfica clássica do período em que viveu a escritora. Para além dos sons diegéticos da narrativa, a complexidade do mundo interior dos personagens se reflete na trilha sonora, que desempenha um papel crucial, pois:

[...] Foi desenvolvida para o filme e é basicamente orquestrada, envolve pianos, harpas e violinos, porém a compositora utiliza sintetizadores elétricos e um cantor soprano e um contra-tenor que utilizam a voz de maneira expressiva. Além disso, as composições mudam de acordo com as cenas do filme e os sentimentos de Mary. Por exemplo: a música “Mary Shelley”, que

apresenta um tema etéreo para a sobreposição de vocais femininos aumentada por orquestrações suaves e elegantes, mas que às vezes é animada por pulsos eletrônicos. Os contatos de Mary com Percy, no início do filme, são marcados com um brilho romântico, o uso do piano e violino bem como sinos transmitem uma sensação de momento mágico. Já nos momentos de brigas e decepções, os sons conseguem promover as sensações de angústia e desespero dos personagens (Feron e Porto, 2020, p. 172).

Por fim, quanto ao elemento de figurino, em trajes de época, as mudanças externas da protagonista se refletem em dois momentos psicológicos e simbólicos: a jovem sonhadora, romântica e modesta; a mulher forte, realista e determinada (Martin, 2005 *apud* Feron e Porto, 2020, p. 172-174). Há mudança na arrumação dos cabelos, as cores neutras e peças suaves dão lugar aos modelitos estruturados, austeros e de cores mais vibrantes. Sai de cena Mary Shelley solteira, pobre e enclausurada em casa, entra no palco Mary Shelley casada, aristocrata, mãe, viajante e, mais que isso: escritora que batalha pelo reconhecimento de sua obra.

Imagem 17 – Figurino de Mary Shelley em duas fases da vida da escritora: de menina à mulher.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Tão importante quanto a construção estética da cinebiografia de Mary Shelley, que traz na forma os detalhes da vida de uma mulher fragmentada e disposta a romper com padrões sociais da Era Vitoriana, a elaboração histórica dessa subjetividade foi possível graças à produção cinematográfica majoritariamente feminina, a partir de mulheres que teorizaram os fatos biográficos de uma escritora do século XIX. Além de Jane Austen, Mary dividiu o período de um tempo em que escritores masculinos afirmavam cada vez mais suas individualidades. Nomes estes que, da própria escritora –

em atividade profissional jornalística – até os dias atuais, são lembrados a partir de cinebiografias, que dão conta da reconstrução imagética e sonora da vida desses homens, os processos profissionais e afetivos, entre outras peculiaridades. Na seção a seguir, trago uma reflexão sobre a natureza da cinebiografia, e, em especial, de Mary Shelley.

2.2.1 Considerações sobre a natureza da cinebiografia de Mary Shelley

No ano de 1974, em Al Zulfi (Riad, Arábia Saudita), al-Mansour nascia entre onze irmãos. Iniciou sua trajetória criando curtas-metragens desde 2005 e é considerada a primeira diretora do reino, tendo crescido numa estrutura sociopolítica e cultural islâmica, conhecida pelo cerceamento à autonomia política e aos direitos civis de mulheres. A cineasta é graduada em Língua Inglesa e Literatura Comparada (1997) pela Universidade Americana do Cairo (Egito), e mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Sydney (Austrália), com bolsa de estudos financiada pelo governo australiano.

Imagem 18 – Entrevistas em que al-Mansour fala sobre a cinebiografia de Shelley (2018).



Fonte: Reprodução da Google Imagens

É conhecida pelo estilo cinematográfico que aborda questões de gênero, como *O Sonho de Wadja* (2012), sobre a história de uma adolescente (Waad Mohammed) que supera os limites e se dedica a participar de uma corrida de bicicletas; *Felicidade Por um Fio* (2018), em que a protagonista (Violet Jones), mulher negra e publicitária, embarca numa jornada de autoconhecimento depois de raspar todo o cabelo; e *A Candidata Perfeita* (2021), com a narrativa da vida de Sara (Nora Al Awadh), médica que se

candidata à prefeitura municipal, desafia a cultura local e enfrenta os riscos impostos a ela e à família. Esse último recebeu o prêmio de audiência no Festival Internacional de Cinema da Transilvânia (TIFF), em Romênia.

Em entrevista ao jornal árabe *Muscat Daily*, ela compartilhou que, no início de sua carreira, os filmes eram considerados ilegais, mas com a ascensão do príncipe Mohammed bin Salman ao trono, medidas de modernização foram tomadas, como a autorização para que mulheres dirigissem carros. Embora tenha havido o que se pode chamar de avanço em relação aos direitos das mulheres árabes, al-Mansour teve que enfrentar muitos obstáculos à produção de sua obra. Mesmo que a mulher de quem a diretora escolheu contar a história vivesse na Europa, enquanto ela vivia no Oriente Médio, a condição de gênero uniu ambas e trouxe um ponto de convergência: a luta pelo reconhecimento intelectual, como afirmou em outra entrevista à *VOscope* – suplemento de cinema da revista francesa *VOCABLE* (2018).

O olhar sensível para contar a vida de Mary Shelley pertence à Haifaa, primeira diretora da Arábia Saudita e que precisou sair de seu país para conseguir exercer sua profissão. Ela afirma se identificar com a personagem, uma vez que as duas tiveram que lutar para ter suas vozes escutadas. Ela acredita que sua vida e de Mary possuem muitos paralelos e que a luta da personagem lhe causou tristeza e empatia. [...] A cineasta toma as dores da personagem no decorrer da cinebiografia que são aqui categorizados para análise e sequenciados por personagem para análise, ao trabalhar relações dialógicas entre a história da personagem e sua própria visão de mundo, na busca de contestar, reprofundar e afrontar os discursos produzidos em torno da narrativa. (Silva e Araújo, 2023, p. 6-10).

Em meio à hegemonia da crítica de cinema do século XX, o papel criativo das mulheres foi minimizado, quando não ignorado. Todavia, as teorias feministas questionaram o olhar masculino/*male gaze*, que, constantemente, sexualiza a mulher e a transforma em objeto de seu desejo, lançando estereótipos na cultura audiovisual. Infelizmente, os papéis de gênero que são criados a partir do consumo desses conteúdos midiáticos não se restringem aos homens, embora sejam produzidos por eles. Mulheres também absorvem influências dessa visão de mundo masculina, se identificam e passam a reproduzir o conceito de feminilidade. Em contrapartida, o olhar feminino/*female gaze* tem o potencial de subverter tecnologicamente a estrutura que sustenta essa lógica. Desse modo, o trabalho de produzir filmes de mulheres para mulheres é um ato político de afirmação desse gênero como Sujeito (Holanda, 2019; Gubernikoff, 2016 *apud* Silva e Araújo, 2023).

Nesse caminho, ao considerar a natureza da cinebiografia ao longo dos últimos séculos é possível observar a correspondência entre o olhar masculino que percebe e narra a vida de homens considerados historicamente relevantes. Entretanto, contar sobre os feitos de mulheres não é suficientemente substancial à construção da narrativa audiovisual: é preciso destacar seus feitos com o mesmo fervor romântico atribuído as conquistas e angústias daquelas destinadas à eternização dos homens em sociedade. Dentre as personalidades midiáticas que se destacam dentro da cinebiografia, estão entusiastas, artistas, políticos, militares, cientistas ou ativistas, criminosos ou vitimados por crimes e doenças. As poucas mulheres representadas nesse nicho são as escritoras e pintoras. Um recorte costumeiro que traz atenção do público para este tipo de produção é o interesse pela esfera privada de quem é retratado – especificamente nas particularidades humanas (Hollinger, 2020 *apud* Silva e Araujo, 2023).

No caso de Mary Shelley, o foco narrativo recai sobre o período que antecede a criação de uma obra prima, *Frankenstein*, mas, sem perder de vista outros aspectos pessoais – familiares e amorosos – da escritora, que têm relação direta ou indireta com o livro. O filme traz “elementos intertextuais e de figuras de pressuposição” (Silva e Araujo, 2023, p. 5), em que a narradora tem pela personagem um profundo sentimento de empatia e identificação. Como observam ainda as pesquisadoras Silva e Araujo (2023, p. 6), no texto *A Interação autor-personagem na cinebiografia de Mary Shelley (2017): Percepções de Bakhtin em torno da análise de discurso filmica*:

Uma cinebiografia se configura como um espaço de pesquisa que produz novos modos de apresentar a narrativa biográfica por meio de um discurso ficcional. Nessa narrativa, a diretora se aproxima da personagem e seus lugares podem ser trocados na relação entre a personagem de quem se fala e a diretora que fala dela (Silva e Araujo, 2021).

Também vale a pena frisar que essa cinebiografia é uma das que sinalizam um movimento da cultura de consumo, evidenciando, assim como no caso dos homens, o quanto as mulheres desejam se reconhecer em figuras que expressem a capacidade de resiliência e superação, no campo privado de suas vidas. Lançada pela *Netflix* – uma das plataformas de *streaming* da Era dos aparelhos digitais (*smart TVs*, *smartphones* e *tablets*), que visam democratizar o acesso ao espectador –, o longa-metragem integra uma série de produções, entre 2019 e 2020, que evidenciaram o protagonismo feminino nesse meio de transmissão (Trajaike, 2020 *apud* Silva e Araujo, 2023, p. 2-6).

Por fim, de acordo com Jacques Aumont (2008), em *Pode Um Filme Ser um Ato de Teoria?*, um filme tem a capacidade de pensar, inovar, refletir criticamente e, pode,

entre outras coisas, cumprir o papel de manifesto – como fez Vertov e o cine-olho à época do futurismo. Se valendo da ideia de que o cinema não é semelhante à uma língua pela ausência de um sistema, ele chega à conclusão que um filme não poderia ser considerado um ato de teoria. Essa compreensão é, sobretudo, colocada pela suposta incapacidade de equivalência entre imagem e palavra – desconsiderando, dessa forma, a imagem contida na palavra no plano mental; a palavra resulta da imagem interior produzida de modo terceirizado, nesse caso, seja pelo pincel do pintor ou pela câmera do cineasta.

Contudo, Aumont traz a “lógica” das imagens, no âmbito do pensamento, ao refletir sobre o papel histórico e social da arte, recuperando as ideias de Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, entre outros. O que salta aos olhos, além dessas colocações é a elaboração de três definições possíveis para o cinema enquanto instrumento do pensamento e suposta teoria: a especulação, a sistematicidade, a força explicativa (Aumont, 2008, p. 25). Dito isso, considerando que o pensamento não atende apenas ao seu lado lógico e racional, para que um filme seja considerado um ato de teoria, tão somente seria mais difícil colocá-lo na função de explicar, que na função de especular – considerada como forma “coerente” de mostrar o mundo. Ao especular sobre algo, a partir do momento que denominamos seu objeto e os meios pelos quais a narrativa aborda a questão da temporalidade, em sua natureza metafórica, seria mais conveniente que o filme examinasse o mundo – agindo de forma externa a ele – do que o explicando – agindo no interior dele.

Embora essa seja uma tentativa positivista e pouco subversiva de se encarar o pensamento por imagens, especialmente se considerado o paradigma da neutralidade/imparcialidade em relação à apresentação de ideias ao mundo, e o compromisso da arte com a realidade – algo que a ficção, em algum nível, compromete – o fato de um filme criar uma especulação sobre determinado tema, o torna suficientemente importante – seja atendendo ao gênero de manifesto ou não – para a compreensão histórica desse motivo. Nessa ocasião, ao olhar para a cinebiografia criada por al-Mansour, para além de considerar o pano de fundo da produção e as dificuldades em torno da afirmação política de uma mulher árabe, dentro de uma sociedade patriarcal, é relevante observar que houve o preparatório de uma análise biográfica da escritora – nesse caso, com o bônus da pesquisa acadêmica –, para que fossem condensados diversos fatos da vida de Mary Shelley, em 1 hora e 20 minutos ininterruptos de matéria fílmica. Embora alguns aspectos tenham sido ocultados, em razão da forma, não há prejuízo para a compreensão da magnitude da vida de uma mulher prodígio, que viveu em um espaço-

tempo distante e, ao mesmo tempo, tão próximo, justamente pela retomada dessas imagens.

Mesmo que o filme em si não seja uma releitura da mesma biografia escrita pela pesquisadora Charlotte Gordon, dois anos depois, em grande parte, traz aspectos importantes, que constroem o imaginário de momentos considerados marcantes, com um toque de ficcionalização, para que fossem atendidos os aspectos comerciais, já que uma obra dessa esfera nunca parte somente do desejo pessoal de criação do artista, como também das demandas de um público específico. A própria Mary Shelley, em seu ato de teorizar sobre a vida de filósofos e políticos, criava cenários dotados de idealização pessoal e características mais condizentes com seu mundo interior que propriamente com as particularidades desses indivíduos. Especialmente, por exemplo, após um episódio de recusa de seus editores em publicar biografias de mulheres ilustres – tendo que se contentar em retratar, com mais ânimo, as mulheres às margens dos homens tidos como importantes à narrativa da história linear e evolucionista – suas mães, esposas, filhas, irmãs, primas, sobrinhas etc.

Portanto, um filme está para a teoria como um guarda-chuva está para a tempestade. Porque, se as imagens pensam, as sensações, sentimentos e intuições estéticas também estão no campo mental, que a filosofia positivista tenta arrastar. Uma afirmação não é menos verídica porque está no campo da palavra, mesmo que a fé venha “pelo ouvir e o ouvir a palavra” ou, ainda, que “no princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Bíblia Sagrada, 2009, Romanos 10;17; João 1). A palavra é impregnada pela imagem, bem como pelo som. O corpo sente, antes de tudo, inconscientemente, para, enfim, passar ao consciente sob a mediação do aspecto verbal.

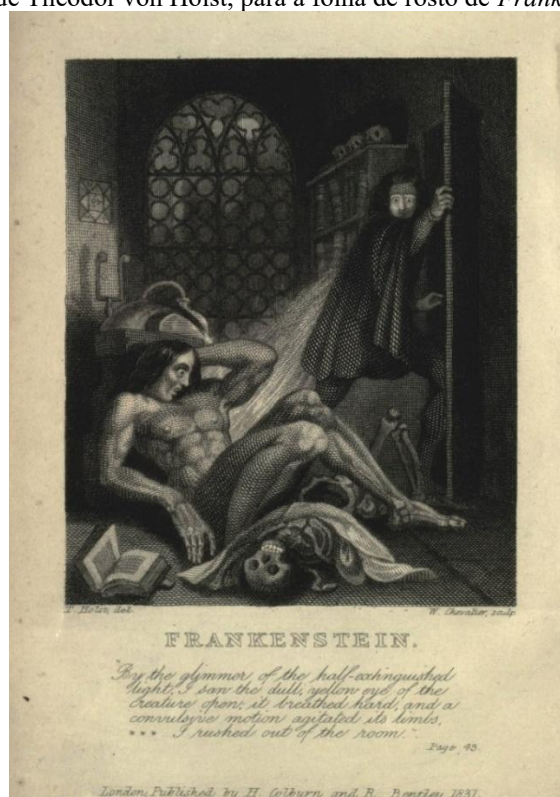
2.3 Frankenstein Ou O Moderno Prometeu (1818/1831), de Mary Shelley

No verão de 1816, foi numa reunião na Villa Diodati, próxima ao Lago de Genebra (Suíça), na companhia de Lord Byron, de Claire e do médico e escritor John Polidori (1795-1821), que Mary e Percy se encontraram para passar bons momentos entre amigos. Em virtude do mau tempo causado pela intensa crise climática que a Europa atravessava, no que foi considerado o “ano sem verão”, o grupo ficou confinado nas estalagens, sucumbindo ao tédio, até que surgiu o desafio de criarem histórias de fantasmagoria, para competirem entre si. Tendo em conta que o romantismo buscava as raízes do grotesco e

do medievalismo gótico, a ideia pareceu casar-se perfeitamente com o clima de tensão e terror que pairava sobre a vila.

Dessa maratona entre eles, John Polidori publicou *O Vampiro* (1819) e Mary Shelley publicou *Frankenstein Ou O Moderno Prometeu* (1818). O processo de elaboração da obra, como é relatado, foi consideravelmente desgastante para Mary, já que de início ela enfrentava bloqueios criativos, até que a criatura grotesca lhe foi revelada em sonho. Depois desse intenso processo, que envolvia a autocobrança, enquanto a escritora não dispunha de inspiração, ao longo dos dias, conseguiu produzir o que viria a se tornar sua grande obra prima.

Imagem 19 – Gravura de Theodor von Holst, para a folha de rosto de *Frankenstein* – versão de 1831.



Fonte: Colburn and Bentley, Londres

Como mencionei anteriormente neste trabalho – e, creio que, a essa altura o(a) leitor(a) tenha já descarrilhado a cortina histórica e social, que envolve a produção do objeto desta análise, contrapondo os principais rastros do pensamento positivista fruto do Iluminismo –, o Romantismo ao qual Mary Shelley se insere é aquele que antecede seu próprio nascimento, nos idos da mocidade de sua mãe, Wollstonecraft. Nasceram clássicos literários como os de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) e *Fausto* (1790). O primeiro, notoriamente teve grande influência sobre Shelley, seja pela semelhança de enredo ou pela própria intertextualidade contida

em *Frankenstein* – quando narra o processo autodidata da criatura, Shelley relata que o monstro leu a obra, juntamente com *Vidas Paralelas*, de Plutarco, e *Paraíso Perdido* de Milton (Shelley, 2020, p. 175). O segundo, deslizando nas críticas às experiências iluministas e os limites éticos do conhecimento, mesclados ao misticismo, traz a narrativa de um pacto entre o personagem que empresta o nome à obra e Mefistófoles – figura medieval associada à Lúcifer – para que este lhe conceda poder. Paralelo a isso, o subtítulo atribuído por Shelley remete à história de *Prometeu Acorrentado* – tragédia de Ésquilo sobre a história do personagem que empresta o nome à obra, da qual o mito serviu de base e foi revisitado pelos poetas vindouros em seus escritos.

Imagem 20 – *Prometeu Levando Fogo* (1650), pintura a óleo de Jon Cossiers (1600-1671), em que o roubo da chama do conhecimento representa o ato de rebeldia, pelo qual Prometeu foi condenado por Zeus.



Fonte: Museu do Prado – Madrid, Espanha

Godwin, por exemplo, escreveu *O Panteão* (1824), em que se reconta essa história. Percy, por sua vez, escreveu *Prometheus Unbound* (1820), como uma espécie de resposta à *Frankenstein*, pois, em seu comportamento antagônico ao da amada, ou, ainda, em seu otimismo que contrastava o pessimismo de Mary sobre os poderes humanos, o poeta quis elevar a possibilidade de melhoria social atribuída aos usos do conhecimento. Enquanto isso, ela preferia aceitar a tese de que o mal é intrínseco ao homem, frente à

descrença geral na humanidade – o que justifica o estudante de medicina, Victor Frankenstein, de uma versão à outra (1818-1831) sair da posição de dúvida para a completa certeza de que precisa gerar uma vida artificial, a partir da matéria inanimada.

Na mitologia grega, Zeus, o deus do Olimpo se enfureceu e puniu o titã Prometeu por ter roubado a “chama do conhecimento” e entregado à humanidade, para que esta pudesse se elevar e deixar sua condição de inferioridade. Como castigo, Prometeu foi acorrentado ao monte Cáucaso, lugar em que diariamente uma ave o atacava com o bico no fígado. Nesse caso, o fogo representava a luz da sabedoria em contraste à escuridão das trevas que representa a ignorância – algo elementar ao Iluminismo, como visto anteriormente. Na modernidade, o descobrimento da recriação da vida após a morte tornou Victor Frankenstein numa espécie de Prometeu revisitado, já que ele “sozinho” e imerso à jornada pela busca de conhecimento e da aplicação de suas teorias favoritas, fez a descoberta que mudaria os rumos da humanidade, mesmo que isso desafiasse os limites éticos da ciência até então. Desse modo, também poderia “provar” aos que desacreditavam dos alquímicos que suas práticas eram corretas e aplicáveis.

A lenda de Prometeu era popular entre os escritores românticos, e Mary não foi a única a usar o mito como fonte de inspiração. A própria mãe da escritora, Mary Wollstonecraft, via a lenda prometeica como uma inspiração importante para as mulheres da revolução que tentavam derrubar a autoridade aristocrática e religiosa. Byron publicou seu poema “Prometheus” em julho de 1816, e Shelley escreveria sua própria interpretação do mito de Prometeu em seu épico drama lírico, *Prometeu Desacorrentado*, publicado em 1820. Todos eles fizeram sua própria interpretação do mito e muitos o usaram como metáfora política e social (Gordon, 2020, p. 89).

Os sofrimentos que levam ao suicídio o personagem Werther, de Goethe, primeiro, pela desconexão com o meio social, resultam do afastamento do centro urbano ao campo e, posteriormente, pela paixão romanesca por pela personagem Charlotte – a qual lá conhece e é comprometida com um homem de posses – marcou toda uma geração de escritores e poetas. É fato que as consequências catastróficas da exploração do conhecimento, sejam no mito de Prometeu ou nos atos de Fausto – o último, mais tarde, em 1926, adaptado por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), também criador do vampiresco *Nosferatu* (1922) – foram fundamentais para pavimentar o caminho de retomada ao conflito do duplo aspecto da psique humana. Entretanto, o horror contido na narrativa de Frankenstein e o monstro, eternizaram a obra de Mary Shelley como marco da ficção científica.

2.3.1 A Pensatividade de *Frankenstein* no Imaginário Popular

O enredo de *Frankenstein* foi recriado para peça de teatro em 1823 – pouco tempo depois do primeiro lançamento. Após isso, surgiram várias reproduções da obra, que focalizaram especificamente o momento de criação do monstro. É válido ainda ressaltar que, nas décadas seguintes à publicação da obra de Mary Shelley, o escritor Robert Louis Stevenson (1850-1894) também escreveu *O Médico e o Monstro* (1851), e a dupla personalidade de Dr. Jekyll e Mr. Hyde – que segue o mesmo mote.

Segundo os apontamentos do filósofo da arte Noël Carroll (1999):

“Horror artístico”, por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de *Frankenstein* – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX, da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX. Além disso, esse gênero é reconhecido no linguajar comum [...]. Evidentemente, as imagens de horror podem ser encontradas ao longo dos séculos. [...] Contudo, o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha (Carroll, 1999, p. 28).

A permanência dessa imagem no inconsciente popular evidencia a importância dessa narrativa, de traços romanescos e góticos. Se, na época em que foi impressa e começou a circular, a publicação foi rechaçada pelo simples fato de a ideia ter partido do intelecto de uma mulher, até o final do século XXI, essa autoria ainda se manteve como uma espécie de incógnita. Mesmo integrando o cânone literário mundial, muitas pessoas parecem ainda não saber que o famoso monstro cinematográfico foi baseado em um livro, menos ainda que este livro foi escrito pelas mãos de Mary Shelley. Além da instrução educacional, Mary também contava com uma apurada intuição dos fatos, dando a ela a capacidade de ler os conflitos e anseios do período em que viveu, bem como dos tempos que ainda viriam – o romance distópico *The Last Man*, passado no ano de 2073 é um exemplo disso (Muriel Spark *apud* Radu Florescu, 1998, p. 201-202). O dilema ético dessa publicação reside no fato de que o marido de Mary tenha levado o crédito por todo o trabalho, mesmo por pouco tempo, e mesmo que a tenha apenas prefaciado. A complexidade filosófica e literária presente nas entrelinhas abre margem para diversos tipos de interpretações, constatando o caráter alegórico de *Frankenstein*.

Embora os estudos feministas recentes tenham empenhado esforços em recuperar o protagonismo da escritora e de sua obra prima, sua fluidez temática foi alvo de polêmicas, como aquela estabelecida com a publicação do livro *O Homem que Escreveu*

Frankenstein (2007), de John Lauritsen (5 de março de 1939 - 5 de março de 2022). O acadêmico, conhecido pela defesa da representatividade LGBTQIA+ e suas pautas, apesar de reconhecer a magnitude dessa narrativa literária, afirma que o livro teria mesmo sido escrito por Percy Shelley – para além disso, que haveria o aspecto subliminar do tema do amor entre homens. Esta tese foi apoiada e refutada ao longo dos anos, e demonstra a abertura de questionamento à capacidade intelectual da mulher em realizar algo que, segundo a lógica de Lauritsen, somente o homem poderia. Que a resiliência estética da obra tem servido aos anseios de grupos marginalizados é mais que uma constatação. Todavia, o que não se pode ignorar é o fato de a capacidade cognitiva de um gênero ser questionada, de modo tendencioso, em nome da afirmação de outro.

Ao que parece, as adaptações do livro vão subvertendo padrões estéticos e políticos, ao elaborarem narrativas ainda mais modernas, a partir da caracterização de personagens – o médico, o monstro etc. –, do espaço, do tempo, da ambientação, entre outros elementos. Entretanto, o fato de outros autores se apropriarem do tema e buscar subvertê-lo ao redigir sua própria interpretação, não se parece, em absoluto, com a ideia de questionar a autoria do que seria considerada a obra original. Por “original” tomo como significado a ideia de ponto de partida ficcional, não propriamente a noção de uma propriedade privada que precise da ferrenha defesa de direitos jurídicos.

O que quero dizer é: mesmo Mary tendo 18 anos quando escreveu o livro, carregava dentro de si um mundo interior altamente complexo e suficientemente capaz de dar vazão ao desenvolvimento dessa narrativa, que, como visto, parece sintetizar os valores morais e éticos de seu tempo, além de lançar uma espécie de previsão para o futuro. Como bem aponta sua biografia, além de uma constatação da própria escritora, após a revisão da edição de 1831, ela e Percy antagonizaram em questões literárias e filosóficas, que podem ser colocadas em termos de visões otimista contra pessimista; sentimental e racional. O marido de Mary preferia manter o olhar motivacional sobre o destino dos homens, enquanto ela parecia estar cada vez mais sóbria e preocupada com os rumos que essa fé na humanidade podia ter

Sabendo disso, *Frankenstein* se enquadra perfeitamente no momento de vida, que, embora atravessado em conjunto, foi vivenciado de forma significativa para ela – vide o aborto, traumas de infância, o peso social do amadurecimento precoce sobre as mulheres. A maturidade de Mary a levou a, posteriormente, ter a empatia de reconhecer que, ao revisar o material produzido pelo marido, pôde perceber que ele também carregava um silencioso sofrimento, mas as divergências entre ambos, que é comum em relações

afetivas entre iguais e diferentes, muitas vezes não deixavam que eles se assim se percebessem. Ambos eram muito jovens quando se conheceram quando Percy faleceu.

Até aqui, já pudemos observar que Mary Shelley não inventou a roda ao criar um livro, considerado pela crítica inédito e singular, sem alguma inspiração antecessora – ao mesmo tempo que preditiva. O ponto é: houve considerável esforço da parte de um ser humano dotado de subjetividade, que canalizou sua criatividade para a interpretação de discussões recorrentes da sociedade, além de narrar, com sensibilidade, aspectos de sua própria condição. Poderíamos também recuperar a discussão, já apresentada, acerca dos acalorados debates travados por mulheres como Mary Wollstonecraft, à época do Iluminismo, em que os homens autoproclamados cientistas reafirmavam a si mesmos como seres pensantes, ao minimizar a expressividade da retórica feminina.

A seguir, trago uma noção de materialidade da obra de Mary Shelley ao longo dos séculos, que reforça a relevância dessa produção histórica, para além de discussões teóricas e minhas considerações pessoais feitas até o momento. O livro foi publicado por editoras nacionais, como Martin Claret, L&PM Editores, Clube da Literatura Clássica, DarkSide Books, Landmark, Zahar, entre outras – além de edições publicadas por editoras de outros países e línguas.

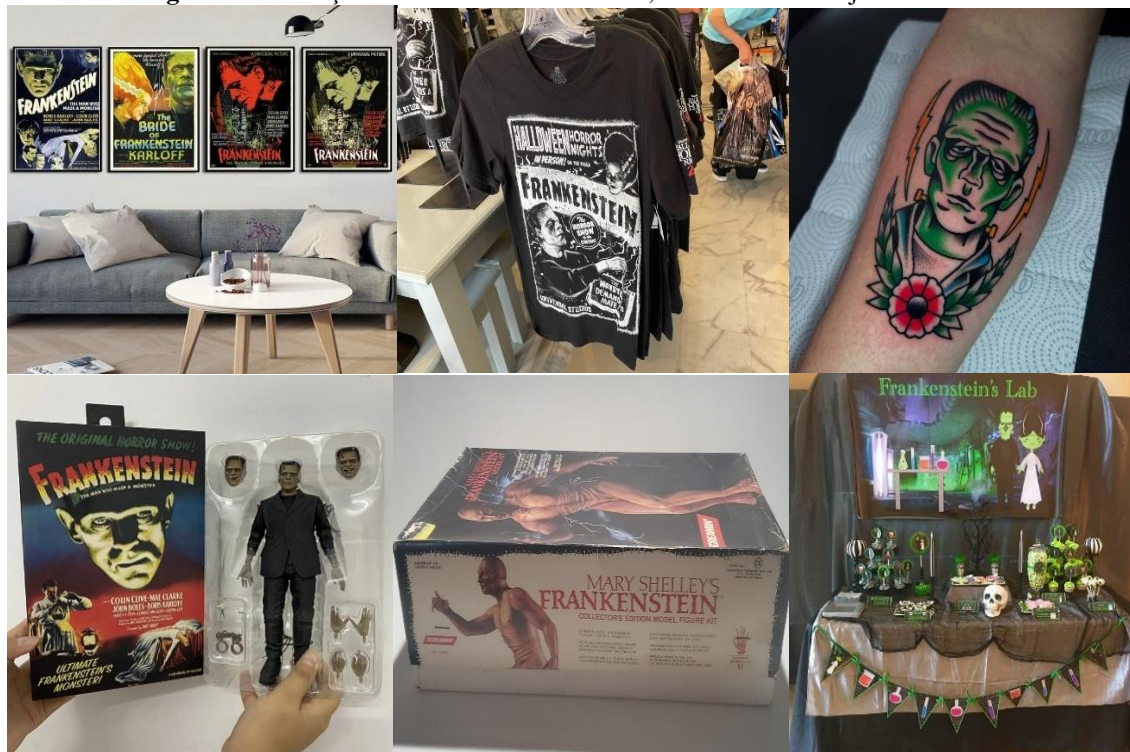
Imagem 21 – Mosaico construído a partir de diversas versões do livro, de acordo com cada edição.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Considerando que essa narrativa vai além da literatura, estende suas margens a outras expressividades artísticas e poéticas. Frequentemente, identifica-se em gravuras, pinturas, revistas em quadrinhos, novelas de TV e filmes, brinquedos, objetos de decoração, peças de vestuário, temas de festas, músicas (vide *Dr. Frankenstein*, do cantor de rap estadunidense Ice Cube, no álbum *War & Peace* vol.1 [1998]), tatuagens de pele. Recentemente, uma edição de luxo foi alvo de polêmica envolvendo a Editora Clube de Literatura Clássica, que concorreu ao Prêmio Jabuti 2023 e foi desclassificada pelo júri, em razão de a ilustração ser considerada controversa – por conta do uso de Inteligência Artificial, pois houve o consenso da crítica feita por Mary Shelley acerca da tecnologia maquinária, quando escreveu o livro, e, atualmente questões de IA Generativa têm tomado o cerne da discussão ética nesse âmbito (André Lucena, 2023).

Imagem 22 – Mutações do tema de *Frankenstein*, em formato de objetos comerciais.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A alta popularidade do livro de Mary Shelley e a performance imagética desse ícone pelo tempo, além de ocupar as prateleiras de livrarias, fizeram a alegoria do conhecimento e o tema de criatura e criador serem continuamente homenageados, nos diversos nichos imagináveis, seja em artes visuais, audiovisuais, plásticas ou cênicas – em território brasileiro, por exemplo, uma peça de teatro intitulada *O Jovem Frankenstein* (2024) estreou em São Paulo, adaptada do filme homônimo de Mel Brooks (1974), em que um herdeiro de Victor Frankenstein dá continuidade às experiências do avô, num

castelo na Transilvânia; o musical tem direção de Charles Möeller e Claudio Botelho, estrelando os atores Marcelo Serrado como o cientista Frederick Frankenstein, e Hamilton Dias como o monstro. Embora o teatro, a música, a pintura e a escultura tenham se destacado na reprodução mecânica moderna, o cinema literalmente imprime sua marca na imaginação humana, ao fazer uma imagem alegórica ser absorvida pelas linhas industriais, para atender à lógica do capitalismo. Os fãs se tornam consumidores e integram personagens ao cotidiano, seja com o intuito de eternizar a reflexão filosófica ou meramente apreciar a montagem estética. Em todo caso, essa recuperação cinematográfica colabora para que uma narrativa do século XIX possa perdurar até o século XXI, no consciente e inconsciente coletivo.

3 IMAGEM, SOM E PALAVRA: NOVAS PELES PARA *FRANKENSTEIN*

Como o título do capítulo sugere, nesse capítulo trago aspectos relacionados às linguagens cinematográfica e verbal das obras, ao tratar do intercâmbio entre Imagem, Som e Palavra. Para tanto, faço uma breve análise fílmica e literária do objeto selecionado, partindo do pressuposto de que o(a) leitor(a) tem conhecimento prévio das narrativas – e, se não o tem, toma conhecimento a partir da sintetização do tema. Trato do conceito de adaptação, passando pela questão da representação “fiel”, e adentro aos procedimentos de tradução intersemiótica, que dão conta de demonstrar os modos pelos quais as expressividades poéticas se manifestam de um sistema de signos ao outro.

Entendo que, convicções, costumes, práticas, crenças, valores e anseios individuais e coletivos estão entre os elementos que constituem o grande panorama da criação artística. Desse modo, as obras emergem do tecido social, não estando alheias às transformações sociopolíticas, independentemente do esforço consciente para que suas produções sejam destituídas de marcas do espírito da época, manifestas no estilo e na forma. Para o poeta Leminski (1994), “qualquer fábula vive mais que uma pirâmide do Egito” – patrimônio material e concreto da memória. “Ouvir e contar histórias pode ser a razão de uma vida. Essa vida, talvez, algum dia, alguém a conte. E quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto, um detalhe novo, uma articulação imprevista, uma aproximação com outras fábulas” (Leminski, 1994, p. 23-24), acrescentou o escritor.

A criação literária dotada de estética verbal, quando adentra ao terreno do fazer cinematográfico frui a estética audiovisual. O cinema e a literatura são universos de produção de signos visuais, sendo que o primeiro acrescenta à imagem os elementos sonoros, que dão sentido à palavra na literatura. O crítico literário Candido (2004) destaca que a literatura evoca “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” e, por conta disso, “aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (p. 176). Enquanto isso, o cinema:

[...] Invoca a questão dos limites da percepção humana, pois modula o tempo em imagens tão reais quanto artificiais, revelando algo mais próximo de uma nova dimensão da realidade do que de sua representação. No início do século XX, a ciência modifica o real percebido através das lentes dos microscópios e das teorias da física moderna; o parentesco entre cinema e ciência está principalmente naquilo que excede o campo perceptivo. [...] Resultado da união entre velocidade e fotografia, ideia formulada por Walter Benjamin, segundo a qual o cinema já estava contido virtualmente na fotografia, toma em seu benefício a oposição entre a nitidez e o borrão ao imprimir velocidade às

imagens instantâneas até que elas se confundam na percepção do espectador (Márcio Barreto, 2008, p. 99-100).

Seguindo a perspectiva do filósofo Gilles Deleuze (2005), a imagem em movimento emerge do campo de experimentação do pensamento, assim como o historiador da arte Georges Didi-Hubermann (2010) entende a imagem como um “olhar” o mundo de forma múltipla, maximizando nossa percepção e capacidade de interpretação. Enquanto modelos culturais, fixaram-se num espaço-tempo. A literatura estabelecida na força da palavra, flerta com o presente e com o passado, em razão do caráter milenar dos escritos, desde o tempo dos primórdios, “sem desconhecer a tensão secular entre criação e história, entre texto e contexto ou entre autor e leitor [...], indispensável ao bem-estar do estudo literário” (Antoine Compagnon, 2009, p. 18). De modo semelhante, “[...] a estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas [...]”, que envolvem o criador da obra, o público espectador e o crítico que analisa tal obra (Jacques Aumont, 2011, p. 15). Nesse caminho, é possível considerar que “a era do cinema é a era da história em sua acepção moderna” (Jacques Rancière, 2017, p. 249), fazendo, por meio dessa arte contemporânea, a ampliação dos estímulos sensoriais da imagem e do som, que ecoam do pensamento.

3.1 A Adaptação e o Problema da Fidelidade

Ao pensar na transposição de uma arte, de um sistema de signos no processo de releitura, pode-se ter a impressão de que seria possível ao cineasta trazer, no roteiro, de maneira idêntica, tudo aquilo que o escritor trouxe, no livro, vice-versa, o que cria a problemática da “fidelidade” na representação. Linda Hutcheon (2013) vê na adaptação um processo de livre interpretação que apenas conserva o que se pode chamar de “equivalências” entre as obras. Assim, entre livro e filme há um intercâmbio e, deve-se considerar o pano de fundo de cada produção artística, “sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Ismail Xavier, 2003, p. 62). No argumento dos ensaios de André Bazin (2018), em *Por um Cinema Impuro*, o crítico de cinema também destaca algumas nuances entre as artes cinematográfica e literária.

São igualmente personagens de uma intriga, e até mesmo – [...] uma atmosfera [...] que o cineasta vai procurar no romancista. [...] O romance tem sem dúvidas seus próprios meios [...], sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as

diferenças de estrutura estética tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação do cineasta que realmente almeja a semelhança (André Bazin, 2018, p. 82-94).

Essa defesa é ampliada pela tese de Anelise Reich Corseuil (2019), que discute a intertextualidade como um elemento que atua na produção de sentidos interseccionais, frisando a ideia: “adaptações são narrativas que viajam no tempo e no espaço, cruzando fronteiras culturais e históricas que revelam processos de exclusão, hibridização, e apropriação [...]” (Corseuil, 2019, p. 401). Nesse processo multifacetado, a conversação entre os signos não se detém no âmbito da literatura, já que “o cinema pode também incorporar outras formas artísticas como a pintura, a dança e a escultura, ocorrendo uma multiplicidade de significados”. Acrescentando à performance artística, então a sétima arte “[...] por ter uma linguagem específica que inclui tanto uma diversidade de gêneros narrativos como o uso de certas técnicas vinculadas à montagem, som e fotografia, pode dispor de relações intertextuais que são próprias ao cinema” (Corseuil, 2019, p. 404). Em consonância com esta corrente, em *A Literatura Através do Cinema* (2008), o crítico Robert Stam trata da adaptação testificando 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 [...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável [...]. Os desenvolvimentos estruturalistas e pós-estruturalistas lançam dúvidas sobre ideias de pureza, essência e origem, provocando um impacto indireto sobre a discussão acerca da adaptação. A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no “dialogismo” de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória (Stam, 2008, p. 20-21).

Portanto, a solução para o problema da interpretação que se pretende “fidedigna” é, em primeiro lugar, compreender e respeitar espacialidade e temporalidade de cada criação, tendo conhecimento de que uma narrativa viajante percorre a atmosfera universal e não conhece limites convencionados socialmente, pois se instala no campo do intangível, dos borrões do inconsciente coletivo. Ainda que exista barreiras impostas, como aquelas que materializaram os direitos autorais das obras, os tempos modernos escancaram o quanto uma releitura pode ser tanto um plágio, uma cópia, uma homenagem, o escárnio de uma crítica ou mesmo um retorno involuntário ao “original”. Dessa forma, o apego ao que é tido como o projeto “antecessor” ou “verdadeiro”, tem potencial de tolher a oportunidade de uma obra artística sobreviver às ruínas da ação do tempo e dos cercados geográficos. Se, por outro lado, aceita-se a transmutação estética e

lógica da existência e da criação humana, estamos mais próximos de compreender ao que vieram as relações interartes.

3.2 Do Romance ao Filme: Análise Filmica e Tradução Intersemiótica

De acordo com Manuela Penafria (2009), em texto introdutório à análise filmica, qualquer discurso que diga respeito aos filmes, seja na publicidade, conjecturas acadêmicas ou comentários em revistas e jornais, carrega, em certa medida, uma análise das obras. Contudo, para ela, analisar não significaria necessariamente criticar. Para se estabelecer a análise de um filme, são importantes dois passos: descrever e interpretar. Nesse método, a decomposição de elementos recorre a “[...] conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências)” (Penafria, 2009, p. 1). Esse processo cirúrgico teria o objetivo de propor uma interpretação mais precisa de uma obra, a partir da relação desses elementos, sem que fosse necessário recorrer a outras matérias além daquelas que estão localizadas dentro desse organismo. Em acréscimo ao que se entende por análise, a crítica traria as intencionalidades e nuances da matéria filmica, “[...] trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade, ...)” (Penafria, 2009, p. 2).

Para Penafria, que parafraseia Susan Sontag (1933-2004) em sua obra *Contra a Interpretação* (1966), a grande maioria da crítica tem suprimido as singularidades de cada técnica filmica, ou seja, de cada filme ou estilo, pois não se ampara no que ela considera uma análise imparcial e sem a pretensão de escavar significados ocultos – tais quais culturais, históricos, psicanalíticos etc. Nesse sentido, ela destaca que a crítica carrega o discurso com adjetivos e atribuições que podem ser recortadas e transferidas a outros filmes, sem que estejam atreladas ao fazer artístico do cineasta, junto com as características que vão distinguir sua produção de outras artes. É a tese da arte pela arte, que, em certa medida, evidencia o quanto é mais fácil elaborar significados ao que se observa quando não se sabe exatamente sobre o que se está observando. Dessa forma, trazendo a ação purista de Sergei Eisenstein sobre imagem plástica e montagem, torna nítido que, sem a noção básica dos mecanismos operacionais do campo audiovisual, a

crítica de um interpretador é dispensável aos interesses pessoais de realizadores cinematográficos – assim como propõe o Formalismo.

Embora consideráveis, os apontamentos de Penafria indicam que se acredita num distanciamento entre intérprete e autor da obra e, que, a interpretação livre faz o analista/crítico se apropriar da criação, minimizando seu papel de autoridade. Além disso, para ela, esse ato demonstra uma racionalização excessiva do processo, que dificultaria a afetação emocional e demonstraria um sentimento de controle. Superada a questão de autoria, a proposição deste pensamento pela escritora diz respeito ao esforço de elaborar a estruturação da análise – pura – como de carácter universal, científico, enquanto disciplina acadêmica. Mais que isso, a aprendizagem dessa análise de filmes seria um modo pedagógico de fazer cinema. Ainda assim, o processo de descrição e interpretação fílmicas pode acarretar no seguinte:

[...] A análise coloca problemas. No imediato, analisar um filme na sua totalidade afigura-se uma tarefa quase interminável. Mas, o principal problema é o facto do filme não ser citável; por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons (Penafria, 2009, p. 7).

Nesse sentido, ao indagar “Como analisar?” Penafria propõe que a abordagem robusta poderia lançar mão do que chama de “aspectos externos ou internos” de um filme – o primeiro estaria mais ligado à relação com o contexto sócio-histórico-cultural ou as demais artes, enquanto o segundo se voltaria ao que se entende como mecanismos técnicos próprios do cinema. Entre as proposições da escritora, cada qual dissertadas em suas características, estão: “análise textual” (em consonância com a vertente estruturalista da linguística dos anos 1960/1970, a partir de sintagmas), “análise de conteúdo” (considerando o filme um relato ou a relação a um tema específico) e “análise poética” (que diz respeito às sensações da experiência fílmica elaborados estrategicamente). Há ainda o enfoque naquela que, segundo ela, pode ter mais relação com a sétima arte: a “análise de imagem e som” (como em fotogramas). Esta última traria aspectos que ela categoriza como: “informações catalográficas do filme”, “dinâmica de narrativa” (decompor cenas/sequências), “pontos de vista” (sentido visual/sonoro, sentido narrativo e ideológico), “cena principal do filme”, e “conclusões”.

Pensando no viés da “permutação de traços textuais”, considerando o filme como um tecido metafórico, no qual a arte imprime suas marcas, e não tendo em conta uma análise estreitada entre romance e roteiro escrito (na condição de gênero literário), mas

entre livro e filme enquanto produtos das artes, pode-se pensar em meios de aproximação do filme naquilo que seria a transformação de citações em palavras, na transcrição de escrituras em imagens plásticas e sons externos. Dessa maneira, ao buscar as equivalências em ambos, distante da pretensão de tornar essa tarefa monótona, extensa e despropositadamente exaustiva, propõe-se a análise do conteúdo, da poesia, da imagem e do som de duas adaptações, em que o tema dessa dissertação toca: *Frankenstein* (1931), de James Whale, e *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), de Kenneth Branagh. Contudo, é indispensável fazer menção às obras que beberam da temática analisada, nos detendo como é desejável, no objeto de análise primordial.

Para esta finalidade, almeja-se desenvolver a análise a partir da tradução intersemiótica proposta por Julio Plaza (2003), ou seja, verificar os modos como um sistema de signos é transposto ao outro, pois “podemos ver aparecerem os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou” (Plaza, 2003, p. 11). Nesse sentido, “a identificação dos aspectos universais na mensagem supera o simples reconhecimento das partes” (Plaza, 2003, p. 84-85), o que significa dizer que, ao observar a transposição dos signos semióticos, conhecemos o caráter isomórfico do ícone, que condensado em sua forma, mostra que:

As estruturas que chamamos de artísticas ou poéticas são caracterizadas pelas aparências que elas mesmas criam e encarnam, aparências como meras aptidões para a semelhança. O que elas produzem são imagens virtuais de algo que pode vir a ser, mas não é por muito tempo. A se assemelha a B, quanto B se assemelha a A. O caráter virtual do semelhante produz em nós uma imagem dinâmica que não permanece por muito tempo. Ela se desprende das qualidades materiais do objeto sobre o qual está incorporada. A forma, como composição de tensões e resoluções de coerência e unidade, [...] que compõem uma qualidade de sentimento. O que diferencia as diversas artes entre si é precisamente seu grau de qualidade de aparência (Plaza, 2003, p. 86).

Assim, nas artes, a antropologia da imagem tem recuperado aquilo que, nesse caso, considero como a iconografia da criação – ou do duplo – pela “sobrevivência” de um *páthos* (Didi-Huberman, 2013) recorrente em inúmeras obras ao longo do tempo. Com o foco voltado aos filmes – de ficção científica, sejam declaradamente adaptações ou não –, observo aqueles que conservam uma estreita relação com *Frankenstein*. Ao olhar para um ponto iconográfico, temos a súbita impressão de que existe ali um rastro, pistas ou um “quê” remetente à esfera universal – algo que vem pelo sentimento e nos leva a perceber padrões imaginários, como aconteceria em uma constelação estelar.

3.3 *Frankenstein* (1931), de James Whale

No início do século XX, a fragmentação temática levou *Frankenstein* a ser adaptado por J. Searle Dawley (1877-1949), com produção de Thomas Edison (1847-1931), por meio do cinetoscópio – aparelho individual reproduzidor de imagens em movimento, em pequenos filmes, a partir da celuloide, e posteriormente desenvolvido pela projeção do cinematógrafo coletivo, desenvolvido pelos irmãos Lumière (Roberto Fraga, 2023), que o retrata, em curta-metragem de 16 minutos, do cinema mudo, como personagem cômico e dramático. Essa é considerada a primeira adaptação para o cinema. Mais além, surge a versão de 1931, adaptada em 1 hora e 11 minutos de duração, pelo cineasta inglês-estadunidense James Whale (1889-1957), com a aquisição de direitos autorais, da peça da dramaturga britânica-canadense Peggy Webling (1871-1949), que aborda a “identidade entre monstro e criador, uma continuação da imagem no espelho explorada no filme de Edison” (Susan Tyler Hitchcock, 2010, p. 150).

Imagem 23 – *Frame* da criatura e do criador, na adaptação *Frankenstein* (1910), de Dawley e Edison.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Naquele mesmo ano, junto com *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Rouben Mamoulian (1897- 1987), *Drácula* e *Freaks*, de Tod Browning (1880-1962), o cinema hollywoodiano buscou consolidar os monstros que dariam sequência ao desenvolvimento do imaginário contemporâneo de vampiros, zumbis, bruxas, entre outras criaturas da literatura gótica. De acordo com a escritora e pesquisadora Hitchcock (2010, p. 156), “em Hollywood, os Carl Laemmle, pai e filho, construíam seu próprio monstro corporativo”, ao firmar as bases para a industrialização cultural do estúdio Universal Pictures. Durante o período histórico da Grande Depressão na década de 1920 e a crescente fragilidade socioeconômica, a empresa, assim como várias outras, enfrentaram a crise financeira,

fazendo que houvesse perda de investimentos e interrupção no fluxo de atividades de produção, por exemplo, entre os meses de março e abril de 1931. Em *Drácula*, com Bela Lugosi (1882-1956), o fluxo de caixa foi recuperado, para que se pudesse financiar a adaptação da obra de Mary Shelley. Desse modo, animado com o contrato e o material que tinha em mãos, Whale “falava como se considerasse que a história de Frankenstein fosse aberta a todo tipo de interpretação, ‘com um tema que poderia ir para qualquer direção – e essa é a parte mais divertida de fazer filmes’” (Hitchcock, 2010, p. 158). Além disso, o cineasta expressava empatia e identificação pela figura de Henry (Victor) – o estudante de medicina:

Vejo Frankenstein como uma pessoa intensamente séria, responsável, consciente”, escreveu Whale [...], “às vezes um tanto fanático e em uma ou duas cenas um pouco histérico, [mas] nunca insensível, indiferente, antipático, mesmo em relação ao monstro (James Whale *apud* Hitchcock, 2010, p. 158).

Nesse sentido, a trama passou por um novo processo de “americanização” de roteiro por John L. Balderston (1889-1954) e Francis Edward Faragoh (1898-1966), junto com algumas transformações de improviso, do diretor e equipe, inclusive, com contribuições do próprio ator, que interpreta o monstro de Frankenstein, Boris Karloff (1887-1969) – cujos traços foram patenteados, dando forma à estética mais popular do monstro no cinema. Karloff parecia o ator perfeito para o papel, era o modelo “ideal” para a indústria naquela época, pois encarnava o perfil potencialmente assustador de que a Universal precisava:

Testa alta; sobrecenho reto como uma plataforma; sobrancelhas escuras assomando acima dos olhos fundos, dois pontos negros perscrutando do fundo de grandes poças brancas; maçãs do rosto esculpidas; nariz reto e adunco; e a linha severa da boca, o filme ganha vida. [...] A representação de Boris Karloff fixava determinados elementos na aparência física do monstro – testa alta cabeça chata no alto, bochechas, encovadas, para fusos no pescoço, membros de tamanho exagerado e roupas desproporcionalmente menores, um andar pesadão, grunhidos e gemidos como fala – e criava a *gestalt* que ainda é reconhecida instantaneamente (Hitchcock, 2010, p. 160-164).

Assim, o processo intersemiótico da obra de Whale – que também adaptou *A Casa Sinistra* (1932), a partir de *Benighted* (1927) de J.B. Priestley (1894-1984), e *O Homem Invisível* (1933), de H. G. Wells (1866-1946) – tinha como objetivo atender a demanda comercial da Universal, de consolidar filmes de terror. O filme foi considerado de sucesso ao ser lançado, alcançando números de bilheteria como US\$ 53.000 na primeira semana e mais de US\$ 1 milhão de dólares nos meses seguintes. Em 1935, o cineasta criou o filme *A Noiva de Frankenstein*, com Elsa Lanchester (1902-1986) no papel da noiva chamada

Mary Wollstonecraft Shelley, dando sequência a mais um dos filmes que compõem uma série em que se desdobram os fatos da vida do monstro e seu criador. Nessa representação da figura feminina que é companheira do monstro, segue-se a conclusão do desejo inalcançado pela criatura no livro – o monstro queria uma parceira, mas foi renegado por Victor, que, com medo de dar vida a outro ser “repugnante” como a primeiro, negou o pedido, intensificando a dor da criatura e resultando em mortes de pessoas queridas ao médico, como forma de vingar seu sofrimento e solidão. Além de uma companheira para o monstro, a Universal também providenciou a continuação da trilogia na qual Karloff fez sua última aparição como monstro: *O Filho de Frankenstein* (1939), de Rowland V. Lee (1891-1975). Neste, a narrativa recai sobre o filho de Victor, contando fatos da continuidade da linhagem Frankenstein.

Imagem 24 – James Whale com o protótipo do monstro, em bastidores de filmagens; Elsa Lanchester, que interpretou o papel da noiva cujo nome homenageia Shelley, no filme *A Noiva de Frankenstein* (1935).

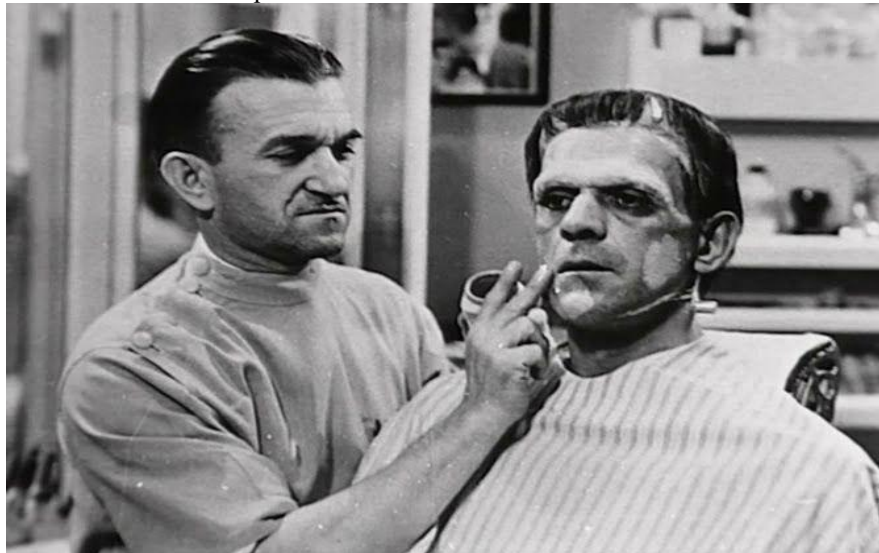


Fonte: Plataforma IMDb

Embora o Castelo Frankenstein seja localizável em um ponto geográfico – lugar conhecido por Shelley numa de suas viagens com o marido –, em meio as montanhas da cidade de Darmestádio (Alemanha), e Victor – primogênito fictício – tenha estudado na Universidade de Ingolstadt, ao sair da Suíça, essas são apenas algumas referências ao imaginário germânico que atravessam a obra. Ainda, de acordo com Hitchcock (2010, p. 159), Whale, o maquiador Jack P. Pierce e a equipe discutiam sobre a forma física do monstro, e obtiveram sua inspiração a partir de técnicas plásticas provenientes do expressionismo alemão, como em *O Golem* (1915) e *O Golem – Como Veio ao Mundo*

(1920) – interpretados pelo ator e cineasta Paul Wegener (1874-1948), junto com Henrik Galeen (1881-1949); com refilmagem em 1936, de Julien Duvivier (1896-1967) e outras releituras até meados de 1960. Desse modo, a altura de 1,87cm do protagonista, junto com 8cm de salto plataforma aproximaram ainda mais *Frankenstein* da criatura de barro.

Imagem 25 – Bastidores do filme, em que Jack P. Pierce – o maquiador de monstros da Universal – caracteriza o ator Boris Karloff ao pintá-lo com uma tinta verde-acinzentada.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Além dos elementos faciais mais óbvios como os pinos no pescoço e a testa avantajada, o sombreado escuro das pálpebras do monstro lhe atenuou o aspecto cadavérico – combinado com as unhas escuras dos dedos das mãos e algumas cicatrizes pelo corpo –, e atribuiu melancolia ao olhar estático preenchido por algodões e massa de maquiagem. Já no que diz respeito à vestimenta dos personagens, considerando que a narrativa agora se passa no tempo do século XX, a modernização do figurino também é observada no modo como o monstro se apresenta, pois está vestido de terno preto – com preenchimento de almofadas e barras de ferro – e botas de aço e couro – emprestadas de um operário –, no que pode ser considerado traje um tanto corporativista – aproximando as distâncias entre a criatura grotesca e os seres humanos.

De acordo com o historiador Gershom Scholem, o Golem era “uma criatura, particularmente um ser humano, feito de modo artificial por virtude de um ato mágico, através do uso de nomes sagrados. A ideia de que é possível criar vida dessa maneira é difundida na magia de muitos povos” (Gershom Scholem, 2021, p. 445). Essa criatura fora criada por meio da tradição, de ritos e danças em torno do momento de sua criação, nascendo para atender ao objetivo de servir aos criadores e proteger o povo.

A palavra “*golem*” aparece apenas uma vez na Bíblia (Salmo 139:16) e a partir daí se originou o uso talmúdico do termo – algo informe e imperfeito. No uso filosófico medieval, é a matéria sem forma. Adão é chamado *golem*, no sentido de corpo sem alma, em uma lenda tamúdica sobre as primeiras 12 horas de sua existência (Sahn. 38b). No entanto, mesmo nesse estado, ele recebeu uma visão de todas as gerações futuras (Gen. R. 24:2), como se houvesse no *golem* um poder oculto de captar ou enxergar, ligado ao elemento de terra a partir do qual ele foi gerado. O motivo do *golem* tal como aparece nas lendas medievais se origina na lenda talmúdica (Sanh. 65b). [...] Essas lendas são apresentadas como evidências de que “Se os homens virtuosos quisessem, eles poderiam criar um mundo”. Elas estão associadas aparentemente à crença no poder criativo das letras do Nome de Deus e as letras da Torah em geral [...] (Scholem, 2021, p. 446).

Alguns elementos de ressurreição dos mortos, por meio da invocação divina, costumavam circular especialmente na Itália do século X. Há registros de versões diversas, como dos poderes naturais e potencialmente nocivos do *golem*, junto com a suposta chave de destruição *alef*, que podia ser removida de sua testa a fim de contê-lo. Essa versão está relacionada à disseminação dessa figura, na segunda metade do século XVIII, em Praga (Scholem, 2021, p. 448). Entre os séculos XV e XVII, mas principalmente a partir do século XIX, a recorrência desse ícone em romances, poemas e peças deu novos contornos à história, sendo uma alegoria ao amor romântico ou temas como “o homem não redimido; o povo judeu; a classe trabalhadora aspirando à sua libertação” (Scholem, 2021, p. 449). No início do século XX, a imagem também pôde ser visualizada no romance *Der Golem* (1915, com tradução para o inglês em 1928), de Gustav Meyrink (1868-1932) – que inspirou litografias de Hugo Steiner-Prag (1880-1945), assim como as supracitadas produções fílmicas.

Imagem 26 – *O Golem e O Golem – Como Veio Ao Mundo* (1915/1920), de Paul Wegener e Henrik Galeen.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Em termos de isomorfia iconográfica, na construção intersemiótica dos elementos filmicos, chamo a atenção para as interlocuções com, ao menos, três outros filmes alemães, que, novamente, representam o idealismo/imaginário germânico – especialmente do contexto pós-guerra. Estes trazem aspectos do expressionismo alemão, e formam o gesto de contracultura aos atos de maldade humana, em meio às disputas nacionalistas sangrentas: *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene (1873-1938), *Dr. Mabuse, O Jogador* (1920) – adaptado do livro de Norbert Jacques e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (1890-1976) – clássicos do cinema mudo preto e branco.

O primeiro dos filmes supracitados inaugura a estética da vanguarda expressionista – que é fortemente inspirada pela pintura impressionista – e, junto com o segundo, refletem-se, no cinema, por meio do ilusionismo audiovisual e psíquico: o médico como figura de terror psicológico, a partir de habilidades psicológicas e um caráter duvidoso, para ganhos pessoais em delitos criminosos (manipulando um assistente sonâmbulo); bem como figura do jogador, que define os rumos de vidas de pessoas e eventos ao redor. O último filme é a primeira grande obra a trazer tecnologia maquinária ao cenário futurista da ficção científica, com o “cientista maluco”, que duplica personagens, em que o tempo da narrativa se dá no ano de 2026.

Todas essas produções incutem, em suas formas, críticas ao sistema político e ao contexto urbano da Alemanha industrial, em que a sensibilidade humana, as questões antiéticas de direitos trabalhistas, a corrupção moral e o caos social da cidade moderna são o eixo – diante de um momento histórico em que o nazismo começava a ascender com a Grande Depressão e o fim da Primeira Guerra Mundial. Além disso, trazem em seu âmago aspectos do grotesco e do sublime, o confronto entre beleza e feiura, bem e mal.

Imagem 27 – 1ª Figura: cena de *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene; 2ª Figura: cena de *Dr. Mabuse, O Jogador* (1920), de Fritz Lang.



Imagem 28 – *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, é considerado o primeiro grande filme de ficção científica.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Como mencionado anteriormente, a adaptação de Whale, filmada ainda em formato preto e branco, no ano de 1931, foi feita diante de uma crise econômica dos EUA e a crescente demanda comercial pela fuga dos horrores do cotidiano tenso da guerra, o que deu margem para a consolidação da Universal. Essa versão conta com um prólogo, narrado ao público pelo ator Edward Van Sloan, que moraliza os fatos “terríveis” em cenas do filme – de modo que a obra não chocasse a fé e a moral conservadoras do espírito estadunidense (Hitchcock, p. 171-173):

Como vai? O Sr. Carl Laemmle acha que seria um pouco indelicado apresentar esta imagem sem apenas uma palavra de advertência amigável. Estamos prestes a desenrolar a história de Frankenstein, um homem da ciência que procurou criar um homem à sua própria imagem, sem contar com Deus. É uma das histórias mais estranhas já contadas. Trata dos dois grandes mistérios da criação: a vida e a morte. Acho que isso vai emocionar você. Isso pode chocar você. Pode até te horrorizar. Então, se algum de vocês sente que não se importa em submeter seus nervos a tal tensão, agora é sua chance de hum... bem, nós os avisamos! (Van Sloan *apud* Whale, 1931, *Frankenstein* – Tradução livre).

A *mise-en-scène* dramática, que preserva a iluminação – entre claridade e a escuridão – reforça aspectos semióticos do duplo, revisitando o grotesco e o sublime como chave de leitura multifacetada, tanto em caráter estético quanto em conceitual.

Desse modo, há confluência com a arte de vanguarda expressionista na produção – que, como visto nos aspectos supracitados, utilizam-se amplamente, em seus filmes, do desenvolvimento do preto e branco e de formas geométricas, além da expressividade facial e dramatização teatral dos gestos.

Nesse ínterim, como o que aponta a pesquisadora Anna Claudia Soares (2022), sobre o contexto social, histórico e cultural do expressionismo alemão, é importante frisar o seguinte:

O surgimento do movimento expressionista alemão ocorreu durante o período entreguerras. No contexto cinematográfico, as produções refletiam o clima tumultuado que permeava a sociedade alemã na época. Esse movimento se notabiliza pela sua distintiva expressividade visual, caracterizada pela utilização proeminente de elementos como o exagero e a distorção dos cenários. [...] Observa-se no cinema expressionista alemão uma *mise-en-scène* distintiva, na qual a utilização de luz e sombra desempenha papel fundamental na delimitação dos ambientes e a ênfase da presença do rosto como expressividade (Soares, 2022, p. 204).

Para ilustrar alguns momentos da narrativa fílmica, a seguir, trago cenas de planos sequenciais ou distintos, por meio de excertos de imagens. Na trama de *Whale*, Henry Frankenstein (Colin Clive) é o estudante de medicina e filho do poderoso barão, Victor Frankenstein (Frederick Kerr). Juntos, vivem entre, como o filme menciona, “cidadãos privados e burgomestres”, diante de uma aldeia que espera pelo casamento de Henry e a personagem de Elizabeth Lavenza (Mae Clarke). Entretanto, as coisas mudam quando Henry deixa sua rotina e se torna obstinado a provar que pode realizar os melhores avanços médicos possíveis, caso receba o apoio necessário à concretização de seus atos.

Nesse contexto, o enredo também conta com o personagem de Victor Moritz (John Boles) – anteriormente, Clerval, outro estudante de medicina e melhor amigo de Henry. Diante da ausência de Henry, em decorrência dos estudos científicos, Victor desenvolve uma suspeita aproximação com Elizabeth, logo após a partida do amigo. Dentro dessa atmosfera dúbia, há uma espécie de competição velada entre ambos, que vai sendo instigada, pois, Henry, dentro de um moinho de vento de madeira, passa a concentrar sua atenção total ao objetivo de criar vida a partir da matéria inanimada. Nesse sentido, entre momentos de descanso, Henry escreve cartas à amada para falar sobre a importância de seu trabalho, alegando explicitamente que a pesquisa médica ocupa em seu coração um lugar maior que o de Elizabeth – uma conclusão própria da leitura de *Whale*.

Imagem 29 – Cena em que o monstro tenta assassinar Elizabeth, no dia do casamento com Henry.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A intriga se instala quando o professor, Doutor Waldman (Edward Van Sloan), provoca os estudantes, alegando que os estudos de Victor com o uso de Galvanismo estão bastante avançados, e, que, portanto, seria necessário que a Universidade o acompanhasse de forma especial no processo de suas experiências. Em contrapartida, o professor questiona a ética de Henry diante da obsessão em matar e ressuscitar cadáveres, o que corrobora com sua evasão do estudante do curso. Numa torsão da figura médica, o jovem passa a dedicar seus dias ao desenvolvimento ilícito de sua pesquisa acadêmica, até que, sem nenhum remorso aparente, entra em estado de êxtase por contemplar sua façanha: o monstro ganha vida – assim, abertamente o personagem se compara a Deus, contemplando a própria criação estendida numa maca laboratorial, após receber a descarga elétrica.

Imagem 30 – Cena de Henry e Fritz no cemitério, diante da cruz – ícone do Cristianismo – e o anti-herói, Henry, inspirado nos caminhos de Jesus, acredita que veio para trazer vida em abundância à humanidade.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Por conta de uma modernização estética dessa adaptação, a jornada do estudante de medicina já não é mais solitária, pois agora Henry conta com o auxiliar Fritz (Dwight Frye) – personagem de figura semelhante ao *Corcunda de Notre Dame* (1831), de Victor Hugo. Henry e Fritz passam a violar sepulturas no cemitério, em busca de matéria fresca para a experimentação com cadáveres. A atmosfera sombria desse ambiente revela um cenário com túmulos e crucifixos, enquanto Henry demonstra cada vez mais tendências ao desequilíbrio emocional e comportamento histérico, ansiando pela criação. Posteriormente, no momento em que o monstro é trazido à vida, o professor Waldman, a namorada Elizabeth e o amigo Victor, junto com o auxiliar Fritz, contemplam, sem mistérios, os resultados de Henry, em seu laboratório. Desse modo, todos os participantes da experiência estavam cientes do que o Dr. Frankenstein pretendia fazer, e, recebendo aprovação ou não, ele continuou até obter êxito em sua busca pela ressurreição.

Imagem 31 – Cena em plano longo, da criação do monstro assistida pela plateia, no laboratório de Henry.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Como faz um recém-nascido, após o sucesso do experimento, na tentativa de compreender o mundo, o monstro de aparência grotesca agora procura adquirir os modos e costumes dos seres humanos, criando associações lógicas diante daquilo que vivencia e aprende. Na cena que sucede seu nascimento, fica anestesiado pelo reflexo da luz do dia sobre seu corpo, e passa a buscar com os olhos o entendimento sobre aquele fenômeno, gesticulando por meio de suas mãos, que são elevadas ao alto, acima de sua cabeça, como se pudesse alcançar e tocar a luminosidade.

Imagem 32 – Dois cortes de cenas, em *close-up*, quando o monstro interage com o reflexo da luz solar.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Em suas andanças, enquanto vaga perdido, o monstro se depara com Maria, e contempla a criança interagindo com as flores do campo. Numa representação da inocência infantil, a criança cria uma interação sem medo entre ambos. Tudo vai bem, até que o monstro associa a forma sublime de uma flor à beleza da pequena Maria e, quando percebe que a criança atira flores ao lago, para que boiem, próximas de ambos, também a arremessa nas águas, sem saber que a Maria não saberia nadar e morreria. Embora pareça que o monstro de Frankenstein tenha tal atitude pela maldade de seu coração, o

ato é mera consequência de sua identificação das coisas. Depois disso, assustado com o que fez, sai correndo e a menina só é encontrada pelo pai, já morta, algum tempo depois.

Imagem 33 – Cena em plano longo, da interação do monstro com elementos sublimes – a flor e a criança.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Se por um lado Whale preserva a vida daqueles que são queridos por Henry, como Elizabeth e Victor, por outro lado, além da pequena Maria – morta numa fatalidade – a segunda tragédia acontece com Fritz, que é assassinado por frequentemente importunar o monstro, especialmente quando o ameaça com a tocha de fogo, a fim de lhe manter submisso. Fritz representa o ponto de tensão, ao provocar a ira humana na criatura, um sentimento desconhecido e inominável, que é acionado entre dois personagens que, teoricamente, representam o lado feio da existência humana – um por aparência, o outro por caráter.

Imagem 34 – Cena do conflito entre monstro caído e algemado e Fritz – o ameaçando com a tocha de fogo.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Por ter sido abandonado e negligenciado pela figura paterna, que, assim como no livro de Shelley, fica assustado diante do resultado de sua criação, o monstro vê surgir o sentimento de revolta. Desde o nascimento, já é oprimido por Fritz, que o faz por obedecer às ordens de seu chefe. Em um primeiro reencontro, Henry se depara com a criatura e tenta afugentá-la, com o objetivo de destruí-la. Entretanto, já tomado pela angústia, o monstro se volta contra o criador. Nesse sentido, Whale recupera os momentos de confronto entre criador e criatura, em que, a criatura tenta assassinar Henry, em ataques de fúria. Já nos acontecimentos finais, quando, em meio à perseguição declara, ambos entram em um novo embate, no local onde tudo começou – o laboratório no moinho – a população, que, a essa altura já sabe sobre a morte da pequena Maria, em forma de multidão enfurecida, atea fogo no espaço. O estudante de medicina despenca do terraço, mas, milagrosamente consegue se salvar. A criatura desaparece em meio as chamas de

fogo e seu destino fica em aberto, como algo incerto, após ter decretada sua inabilidade de convivência e aptidão social.

Imagem 35 – Cena em que Henry e o monstro se encontram no topo de uma colina, no início. O criador segura uma tocha de fogo, para iluminar o espaço e também afastar a criatura – uma possível alusão à chama do conhecimento prometeica e o embate entre razão e ignorância; na cena posterior, já ao final do filme, o moinho está em chamas, após a população revoltada decidir pôr fim ao conflito e punir o monstro.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Por fim, as imagens anteriormente elencadas, para ilustrar o enredo, possibilitam a visualização de elementos semióticos como maquiagem, figurino, elenco e cenário – características descritas e consideradas relevantes à análise da caracterização dessa adaptação. Mais do que isso, no panorama da adaptação de Whale e a poética contida no desenvolvimento estético, traz elementos como o retorno ao mito de Prometeu, especialmente no momento em que Henry se dirige ao confronto com o monstro, com a chama nas mãos – o mesmo fogo inquisidor com o qual a população põe fim à existência

de seu filho. O desenvolvimento da trama, dotada de elementos que a concedem referências ao expressionismo alemão, carrega o constante embate entre luz e sombra, bem e mal, grotesco e sublime, feio e belo, tese e antítese. A proporção histórica da expressão “Está vivo!” (“*It’s alive!*”), seguida de “Agora eu sei como é sentir-se Deus!” é o remate do objetivo de vida do anti-herói – cercado pelo assistente e uma plateia de três pessoas (sua amada, seu amigo e seu crítico professor), junto à maquinaria característica do laboratório em que a arte da medicina acontece. No livro de Shelley, há uma lacuna deixada no que diz respeito ao laboratório, pois a escritora se refere aos instrumentos de forma breve, assim como ao espaço – ambos são preenchidos por imagens vindouras, possibilitando ao público, por exemplo, ver “as bobinas de Tesla lançar intensas descargas de raios de energia e tubos de raios catódicos que concentravam altas voltagens elétricas para animar um morto” (Hitchcock, 2010, p. 165). Desse modo, a produção de *Whale* gravou na memória ocidental a primeira estética fílmica – e a mais conhecida – de Frankenstein. Nesse item de sua filmografia, “o terror excedeu a exploração psicológica ou o debate psicológico [...]” (Hitchcock, 2010, p. 166).

3.4 *Frankenstein de Mary Shelley (1994), de Kenneth Branagh*

Nas décadas de 1980 e 1990, a indústria hollywoodiana experimentou uma nova onda de ascensão dos filmes de terror. Nesse nicho cinematográfico, com roteiro de Steph Lady e Frank Darabont, o cineasta Francis Ford Coppola produziu *Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley’s Frankenstein)*. Coppola também dirigiu a trilogia de *O Poderoso Chefão (1972/1974/1990)*, a adaptação de *Drácula (1992)*, *Apocalypse Now (2021)* e o mais recente longa-metragem *Megalópolis (2024)* – inspirado pela cidade de Curitiba, que conheceu no início dos anos 2000 –, com lançamento presencial no Brasil.

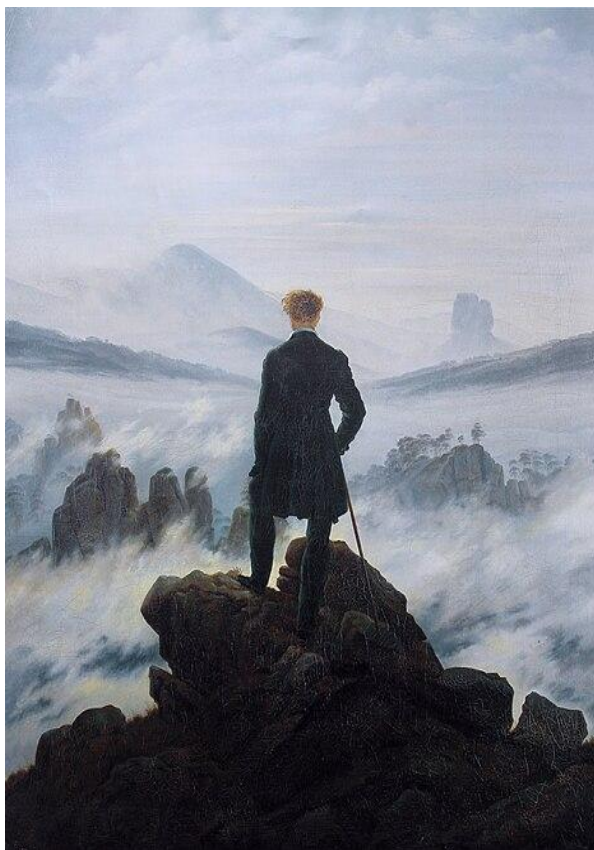
A adaptação do livro de 1994, contou com a direção do cineasta, dramaturgo e ator, Kenneth Branagh – conhecido pelo estilo de adaptações fílmicas, das obras de Shakespeare (vide *Othello*, 1995 e *Hamlet*, 1996), Agatha Christie (*Assassinato Do Expresso Oriente*, 2017), além de *Cinderela (2015)* e *Thor (2011)* e outros filmes. Branagh é formado na *Royal Academy of Dramatic Arts (RADA)* e participou da *Royal Shakespeare Company (RSC)*, em Stratford-upon-Avon (Inglaterra) – onde pôde interpretar papéis como do personagem Henry V (em que filmaria e atuaria anos depois, em 1989). Depois disso, criou a *Renaissance Theatre Company*, a fim de dirigir suas próprias peças e, mais tarde, a *Renaissance Film Company*, para a qual obteve

financiamento cinematográfico. Numa de suas mais recentes obras, *Belfast* (2021) – cujo título é o nome da capital de Irlanda do Norte – ele dirige e cria o roteiro, de tons autobiográficos e estética memorialística, em preto e branco. A partir da ficcionalização de sua infância naquele país (aos nove anos de idade – interpretado pelo ator mirim Jude Hill), narra os conflitos políticos vividos no período (1960).

Em tese sobre os métodos e técnicas cinematográficas de Branagh, como parte de seu trabalho de doutoramento em estudos de adaptação, a pesquisadora Sahar Riyad Hamzah (2017, p. 77) teoriza sobre o cineasta, com o objetivo de atribuí-lo um lugar de autor. Ela afirma que Branagh sempre pesquisa o estilo de atuação de atores, a história das estórias que se propõe a contar, bem como realiza o estudo de outros filmes no mesmo gênero ou adaptações cinematográficas anteriores às escolhas – encorajando os atores a também agirem desse modo. Outro fato marcante de sua criação, além de atuar em muitos de seus próprios filmes, é recrutar os mesmos atores e membros de equipe de produção em filmagens. Além de incorporar os signos semióticos na mise-en-scène, destaca como característica a utilização de técnicas de movimento de câmera e ensaio cênico, para a performance de atuação. Para Hamzah, esse processo facilita ao público a identificação das intenções de Branagh, no que constitui seu estilo próprio de produção filmica.

Em estudo realizado por Sarah Hatchuel (2020), sobre a integração de Shakespeare por Branagh, no cinema, a pesquisadora levanta estudos de mídia e cultura anglófona, e destaca, entre outros aspectos, que os filmes do cineasta mobilizam muitos gêneros populares, como faroeste, saga épica, suspense e filmes de guerra – com citações a obras clássicas do cinema, como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles (1915-1985), *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock (1899-1980), ou *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz (1886-1962). O filme *Amores Perdidos* (2000), por exemplo, foi traduzido por Branagh para um musical ao estilo Busby Berkeley (1895-1976), contando com uma sequência de nado sincronizado que rememora balés aquáticos de Esther Williams (1921-2013) e músicas de Cole Porter (1891-1964), Irving Berlin (1888-1989) e George Gershwin (1898-1937), ouvidas anteriormente em *Top Hat* (1935) ou *Shall We Dance* (1937).

Imagem 36 – *O Viajante Sobre o Mar de Névoa* (1818), pintura a óleo, de Caspar David Friederich.



Fonte: Museu de Arte Kunsthalle de Hamburgo, Alemanha

Em relação à adaptação *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), Hatchuel destaca o curioso fato de a inspiração para criar a cena em que Victor está isolado na imensidão, na neve das geleiras dos Alpes Suíços. Há uma comparação do anti-herói ao personagem de Hamlet, assim como ao homem presente numa das mais conhecidas pinturas de David Caspar Friedrich (1774-1840) – outro marco da estética do Romantismo.

O homem também está perdido em espaços infinitos de gelo branco. Para tais quadros, Branagh foi inspirado por pinturas românticas alemãs, notavelmente *O Viajante Sobre o Mar de Névoa* (1818) de David Caspar Friedrich, com sua representação de um homem sozinho em uma paisagem selvagem e nevada. Hamlet, como Victor Frankenstein, é transformado em um ponto preto insignificante, derretendo-se em uma natureza poderosa (Hatchuel, 2020, p. 7 – Tradução livre).

Em termos de recepção, o filme de 1994, que conta com 2 horas de duração, estreou no Festival de Cinema de Londres. Mesmo sendo uma obra de alto investimento – com um orçamento de US\$ 45 milhões – atingindo um marco considerável de bilheteria – arrecadou US\$ 112 milhões – ainda divide opiniões de críticos. Entretanto, outro fato curioso é que o filme obteve sucesso na Romênia, país conhecido pela localização do castelo do Conde Drácula (Florescu, 1998). Mais do que isso, a obra é dotada de uma

tradução intersemiótica muito próxima ao literal, especialmente em termos de contexto da época de criação – século XIX. Na adaptação de Branagh, o elenco conta com personagens como o Monstro (Robert DeNiro), Victor Frankenstein (Kenneth Branagh); Elizabeth Lavenza (Helena Bonham Carter); Barão Frankenstein (Ian Holm) e Caroline Frankenstein (Cherie Lunghi), William (Ryan J-W Smith); Henry Clerval (Tom Hulce), Justine Moritz (Trevyn McDowell) e Madame Moritz (Celia Imrie), os professores Sr. Krempe (Robert Hardy) e Mr. Waldman (John Cleese), entre outros personagens secundários.

Entre as cenas de ação, terror e suspense, há momentos que podem potencialmente causar espanto ao telespectador, entretanto, Branagh não faz da violência explícita uma constante, ao passo que atenua o caráter histórico da obra – sublimando o design de produção fotográfica e sonora, com trilha do músico Patrick Doyle. Entre outras indicações a prêmios, a maquiagem de Daniel Parker, Paul Engelen e Carol Hemming foi indicada ao 67º Oscar, já que, diferente do monstro de Whale, a criatura de Branagh tem no rosto as marcas de sutura, com pontos de linha, além da cabeça raspada e os olhos bicolor – tal como em *A Maldição de Frankenstein* (1957), de Terence Fisher (1904-1980).

Imagem 37 – Caracterização do Monstro por Paul Engelen (provavelmente), em Robert DeNiro (1994).



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A respeito do figurino, a vestimenta da criatura é longa e preta, uma espécie de capa enigmática roubada de seu dono, no laboratório, após o nascimento – enquanto os demais personagens utilizam seus trajes refinados de época. A família Frankenstein, nas primeiras cenas do filme, vive momentos rotineiros de celebração, ouvem e dançam, por exemplo, música semelhante a uma polca – gênero comum daquele século.

Imagem 38 – Cena de um baile realizado pela família Frankenstein, em que os personagens dançam alegres a uma valsa, com Victor e Elizabeth logo à frente da imagem.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Nas artes, as expedições marítimas foram motivo de incontáveis narrativas acerca de feitos considerados vitoriosos e heroicos, de homens valentes e desbravadores, em viagens pelas águas do mar – seja com comboios oficiais ou clandestinos, expostos ao eminente risco de morte. Nesse horizonte, o enredo de *Frankenstein*, inicialmente recria o cenário de uma embarcação marítima, que parte rumo à investigação geográfica do Polo Norte – um lugar “exótico” e desconhecido até então – sob o comando do Capitão Robert Walton (Aidan Quinn) ao Polo Norte.

Propostas de expedições ao Ártico tinham o intuito de ampliar o conhecimento científico, por exemplo, pela descoberta da causa da atração da agulha de uma bússola, bem como auferir os benefícios econômicos de rotas comerciais mais curtas para a Ásia (Harkup, 2023, p. 28).

O livro de *Frankenstein* é um romance epistolar dividido em 24 capítulos, que fogem à linearidade temporal dos fatos narrados. Tanto Shelley quando Branagh trazem na enunciação da cena inicial a narrativa, que emoldura a trama: uma tripulação encontra perdido pela neve, num trenó de apenas um cão sobrevivente, o estudante de ciências naturais, Victor Frankenstein. O ocorrido logo abre caminho para uma aproximação entre todos, com espaço para a contação da história acerca do motivo pelo qual o jovem chegou ali. Os desdobramentos do relato são contados, em forma de cartas, pelo capitão Walton à irmã Margaret, que se encontra na Inglaterra. O estudante, em fuga de um pesadelo aparentemente irreal – uma figura monstruosa – é acolhido pela embarcação, que o reanima, ao promover os cuidados necessários para sua recuperação de saúde.

Imagem 39 – Cena de Capitão Robert Walton e a tripulação marítima, que socorre Victor.



Fonte: Reprodução da Internet

Em um ato de desespero, entre memórias e o arrependimento pelo passado, um *flashback* traz Victor narrando os acontecimentos e a mais recente obra de sua própria criação, que ele considerava um verdadeiro ato de revolução científica. Filho mais velho de uma família aristocrática, de posses e de prestígio social, estando na linha de sucessão familiar, ele sonhava em se tornar um distinto médico, assim como o pai. Quando criança, em uma das visitas de trabalho filantrópico dos pais, ambos adentram à humilde cabana, de uma família pobre e numerosa e avistam uma garota que lhes chama a atenção. Elizabeth passa a ser sua irmã adotiva, e chega à casa dos Frankenstein, como se tivesse sido “comprada”, para fazer companhia ao filho mais velho. Ao crescerem juntos, a relação evolui e Elizabeth também se torna namorada, noiva e futura esposa.

Imagem 40 – Cena em que Victor e Elizabeth são apresentados um ao outro, na infância.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Já na fase adulta da vida, Victor embarca para a Universidade Ingolstadt (Munique, Alemanha), a fim de concluir seus estudos. Lá, encontra tanto apoio quanto conflito, buscando aplicar as teorias sobre as quais anteriormente apenas ouvira falar – era discípulo dos ensinamentos de Alberto Magno (-1280), Paracelso (1493-1541) e Cornélio Agrippa (1486-1535). Entusiasmado pela curiosidade, logo, começa a testar os limites éticos da pesquisa acadêmica, fabulando maneiras de aprimorar o conhecimento em anatomia humana e criar vida à matéria inanimada. No capítulo X, “[...] numa lúgubre noite de novembro” (Shelley, 2020, p. 74), Victor narra os resultados alcançados com os experimentos em seu laboratório pessoal – uma “câmara solitária, ou melhor, numa cela, no último andar da casa, separado de todos os outros aposentos por um corredor e uma escada, eu mantinha minha oficina de criação imunda” (Shelley, 2020, Cap. IV, p. 70).

Imagem 41 – Na primeira imagem, um corte de cena em *close-up*, de Victor à frente e a cruz cristã em segundo plano, revelando o embate moral e ético do personagem, que é visitado por Elizabeth, momentos antes de iniciar o experimento. Nas três imagens seguintes, após a saída da amada, começa a encenação da criação do monstro, em que Victor já prepara o nascimento da criatura, com todo o aparato tecnológico.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Branagh mostra, não só o espaço, com a precisão de detalhes, como o resultado da experiência, após costurar partes distintas de cadáveres – ilegalmente violados –, colocar o corpo em um tanque fechado e repleto de líquido amniótico, provocando

espasmos musculares com choques elétricos na criatura – que somente após sua morte receberia o sobrenome de seu criador. A atmosfera nostálgica de uma tragédia shakespeariana, traz uma sequência de acontecimentos caóticos desencadeados pela “força do destino”, que se apodera da vida do anti-herói moderno. Depois de obter êxito em tentativas de recriar o homem e contemplar a biomecânica desse corpo que agora se movimentava, o que de início parecia um plano perfeito à nova descoberta de uma patente científica, torna-se um pesadelo assim que Victor constata: a criatura está viva, é grotesca, está desamparada e, pelo estado de solidão, passa a desejar vingança ou uma companheira.

Imagem 42 – Cena da criatura transitando ao lado da carroça com cadáveres, em meio à epidemia de cólera.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A historiografia de Branagh recria a crise econômica da pobreza no campo, problemas de saúde pública na Europa – em meio aos cadáveres puxados por carroças, na epidemia de cólera. Numa das cenas, há uma campanha de vacinação contra varíola na população, quando acontece o assassinato do professor Waldman – mentor e grande amigo de Victor – em que um homem (a primeira aparição de Robert DeNiro) o esfaqueia ao resistir à aplicação da vacina, pela desconfiança – depois também é enforcado em praça pública. A morte do professor atenua a revolta do estudante, que se questiona em relação ao controle humano sobre a vida e a morte – o que lhe serve como mola propulsora para continuar a realização do experimento, principalmente depois de investigar o laboratório de seu mestre e perceber que Waldman também chegou a realizar pesquisas semelhantes.

Imagem 43 – Cena em que Victor e Clerval tentam salvar a vida do professor Waldman, após a facada.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Motivado pelas circunstâncias e pela revolta, o monstro busca por vingança – com imagens aéreas pelas Planícies Suíças, à procura de Victor. Entre outros signos e códigos semióticos, o filme contempla o espectador com cenas marcantes como a morte de Elizabeth, na noite de núpcias, e seu retorno pós-morte – quando o monstro a surpreende do telhado e lhe arranca o coração, ainda deitada na cama, tendo, por fim, o corpo jogado ao criado mudo, com uma lamparina, que ateia fogo ao cabelo e deforma seu rosto.

Imagem 44 – Cenas do confronto entre ambos; A morte de Elizabeth, na noite de núpcias e seu retorno após ser ressuscitada a pedido da criatura – esse ato traz maior flexibilização de caráter daquele concedido por Shelley ao personagem de Victor, que não sucumbe à vontade da criatura ao desejar uma companheira.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A questão de Elizabeth, diferente do livro, joga com a intersubjetividade entre Victor e o monstro, quando este solicita que o corpo de sua amada seja utilizado como matéria de criação para a companheira que ele deseja – fato que, segundo Hitchcock (2010, p. 169-170) chegou a ser desejado e desenhado por Whale em roteiro, mas que não foi executado devido à agressividade, o que preocupou a produtora que recebeu e interpretou a cena. Outrossim, na adaptação de Branagh, Caroline Frankenstein, a mãe de Victor, assim como Wollstonecraft, mãe de Shelley, morre logo após o parto. A primeira morte trágica, da mãe, é um marcador do motivo que impulsiona a paixão, que se torna obsessão, de Victor, pela medicina e a possibilidade de reanimação. Essa fixação, anterior ao nascimento da criatura, ganha contornos mórbidos e sinestésicos durante a visita de Elizabeth ao espaço alugado por Victor para a experimentação científica, quando a amada o encontra abatido, maltrapilho, com aspecto perturbador e exclama que aquele lugar tem um cheiro horrível – odores dos pedaços de cadáveres.

Imagem 45 – Fragmento de cena em que Caroline Frankenstein, mãe de Victor, morre no parto realizado pelo marido, Barão Alphonse Frankenstein, após dar à luz o filho William.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

A perda ocorre no nascimento do irmão, William – personagem que, tal como no romance escrito, também morre, mas enforcado pelas mãos do monstro, em um ato de vingança. Entretanto, não há encenação explícita do momento, pois apenas o cadáver de William é fotografado, assim como a medalha que a criança carregava no pescoço. A morte de William também causa o enforcamento, em praça pública, de Justine Moritz, empregada da família e acusada de matá-lo, após uma falsa acusação.

Imagem 46 – Cenas em que William é morto, e Justine é culpada e enforcada em praça pública, depois da sabotagem do monstro – ao esconder o colar com a foto de Victor que a criança usava no pescoço, dentro da roupa da empregada da família, que dormia em um celeiro enquanto descansava na busca pelo menino.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

O monstro de Branagh e de Shelley tentou se adequar à sociedade, mas, rejeitado e marginalizado, adquire educação por meio da observação distanciada dos seres humanos – como no episódio da família camponesa de De Lacey, em que o patriarca, deficiente visual e livre de pré-julgamentos, não percebe que está dialogando com a criatura, que vinha silenciosamente auxiliando os familiares – Felix, Agatha e Safie – com o alimento, em tempos difíceis de colheita. Essa situação muda quando De Lacey toca o rosto do monstro e percebe sua forma grotesca, ficando horrorizado e com medo. Nessas cenas, próximo de uma casa no campo, que o monstro encontra quando vagava perdido, aprende a tocar flauta e, quando consegue desenvolver a aprendizagem de leitura, encontra e interpreta o diário de bordo de seu criador, tomando conhecimento de todas as sensações vividas antes e após sua criação, por meio dos relatos de Victor.

Imagens 47 – Cenas do monstro no campo, durante uma intensa nevasca: interagindo com uma flor – numa repetição da cena de 1931 –; com o patriarca De Lacey; e posteriormente lendo o diário de bordo de Victor.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Após a tragédia desencadeada pelas mortes de seus entes queridos, e do confronto final entre criador e criatura, Shelley e Branagh dão ao personagem do “cientista louco” a cena final de seu descanso, e Victor morre pouco tempo depois de contar sua história ao ser socorrido pela embarcação. Nesta adaptação, o fogo é novamente acionado, como elemento de transmutação, à medida que o corpo do médico é estendido numa pira funerária acesa pela criatura, que, em lágrimas de desespero, percebe que sua vida, já destituída de sentido, agora tem ainda menos razão. Assim, desaparece nas chamas, em meio ao mar, junto com seu pai e criador.

Imagem 48 – Cena final: criador e criatura têm um fim trágico, em que o monstro escolhe desaparecer no mar, junto com Victor morto e deitado na pira funerária – abaixo do diário de bordo contendo toda a história.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Por fim, as imagens anteriormente apresentadas prospectam cenas similares àquelas encontradas no romance de Mary Shelley. Desde o título, Branagh faz questão de homenagear a escritora e parece escavar, por meio da imagem e do som, os elementos que tornaram a obra atemporal. É fato que, ao “acrescentar um ponto”, como Leminski

bem disse, existem nuances audiovisuais que se distanciam da narrativa verbal, afinal, uma adaptação não tem qualquer compromisso de ser fiel à obra que se considera original. Entretanto, tanto em termos éticos quanto estéticos, a tradução dos signos intersemióticos, abordados desde o início dessa dissertação, dão os contornos dialéticos que dizem respeito ao período do Romantismo, às questões iluministas, e à chave de leitura proposta a partir do grotesco e do sublime – reforçadas pelo imaginário do expressionismo alemão.

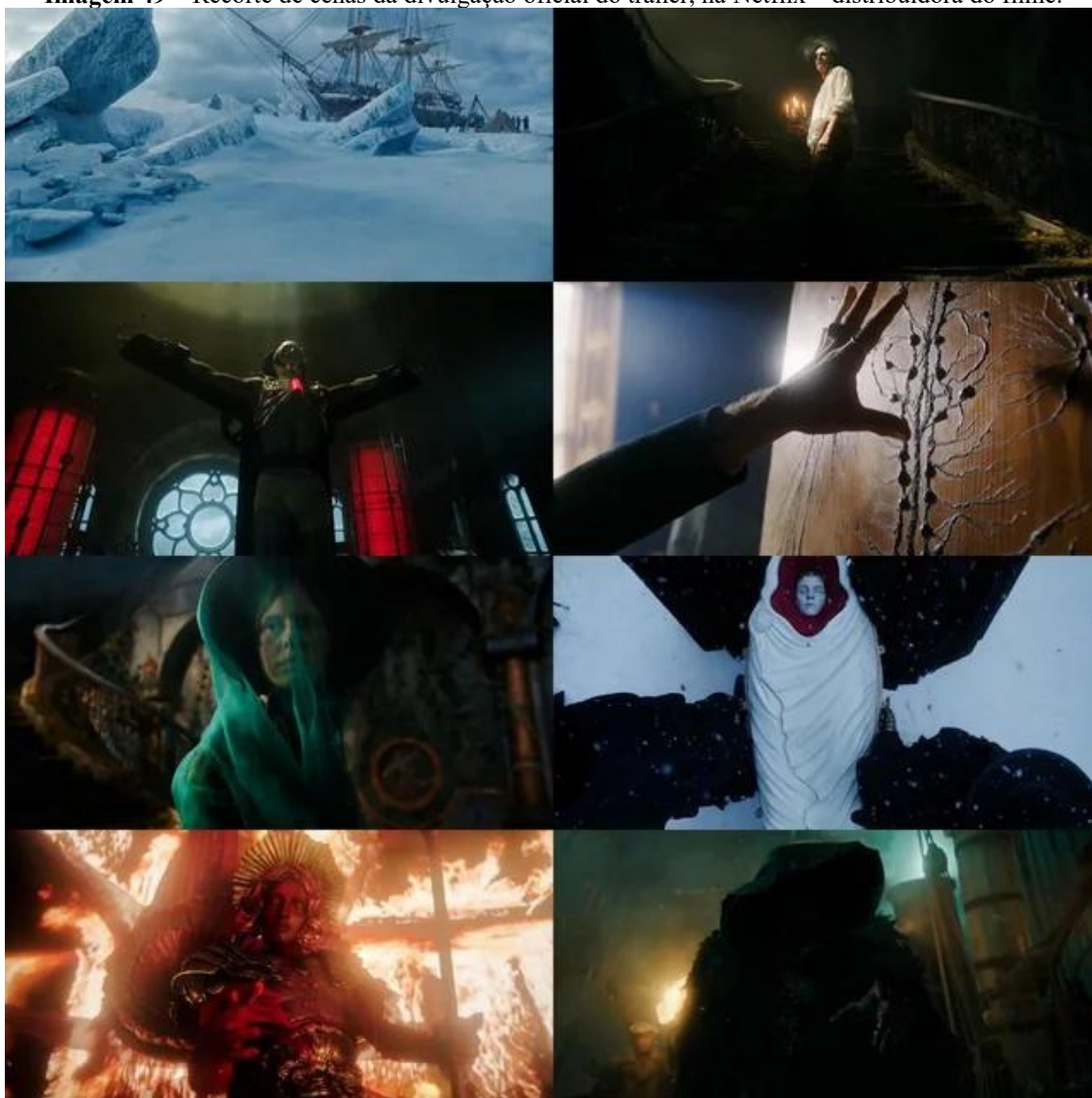
Se é possível estabelecer paralelos entre a releitura de Whale e Branagh, considero que, os momentos mais óbvios são encontrados em pequenos detalhes, como o que tratam os socialistas marxistas, assim como os artistas e filósofos românticos ou expressionistas. Ambos os monstros se deparam com tentativas de entrar em contato com o sublime das vivências do lado sensível dos humanos, mas se deparam com a rejeição social e a própria repulsa, que torna impossível o sentimento de (auto)aceitação. Assim sendo, resta ao “filho” de Frankenstein aceitar a vontade imposta do pai sobre si, aceitar seu destino como um marginalizado – isso ou a morte, como fim das agonias de uma alma que aprendeu a amar, mas que sucumbiu ao ódio. Quanto ao médico, como Shelley temia, Whale alertava e Branagh contextualiza aos espectadores: a ganância e a liberdade humana, que não encontram as devidas regulações morais e éticas impostas pelas convenções – que, em casos como este, justificam a razão de existir – mostram que as consequências dos nossos atos podem ser irreversíveis, seja na medicina ou em outras esferas sociais. Esse *modus operandi* submete os indivíduos à cadeia de causa e efeito, em ciclos intermináveis. É por isso que, Frankenstein, essa alegoria tão querida por diversos artistas, torna a reaparecer como sintoma de uma sociedade que ainda precisa refletir sobre o que trouxeram os mitos.

3.5 Outras Adaptações de *Frankenstein* no Cinema

Em se tratando de filmes, muitos cineastas fizeram suas interpretações pessoais de *Frankenstein*. As adaptações são tantas, que, atualmente, seria uma tarefa desafiadora quantificar e comparar todas as versões disponíveis. Até o final de 2025, está prevista uma nova releitura de Guillermo del Toro – conhecido pela precisão na recriação de cenários históricos – pela plataforma Netflix, com o elenco de atores: Jacob Elordi, Mia Goth, Oscar Isaac e Christoph Waltz, entre outros – que promete recontar a trama pelo ponto de vista do monstro (Marcelo Forlani e Guilherme Jacobs, 2025). O cineasta é conhecido, entre outras criações, por *Cronos* (1993), *A Espinha Do Diabo* (2001), *Blade II* (2002), *O Labirinto Do Fauno* (2006), *Hellboy* (2004/2008) e *A Forma da Água* (2017)

– e participou da divulgação, em território estadunidense, do filme vencedor de prêmios, como Melhor Filme Internacional do Oscar 2025 e o Globo de Ouro, na categoria Melhor Atriz, com Fernanda Torres – *Ainda Estou Aqui* (2024), do cineasta brasileiro Walter Salles (1956); e mediou a exibição de *Central Do Brasil* (1998), do mesmo diretor, estrelado pela atriz Fernanda Montenegro (Flávio Pinto, 2025).

Imagem 49 – Recorte de cenas da divulgação oficial do trailer, na Netflix – distribuidora do filme.



Fonte: Canal da Plataforma no Youtube

O lançamento do filme deve acontecer em novembro de 2025, tanto para os cinemas quanto para o catálogo da plataforma de *streaming*, e tem movimentado as redes sociais por conta dos efeitos especiais presentes na produção. Com base na filmografia de del Toro, a crítica tem apostado que a obra recebeu uma releitura condizente com a narrativa literária – o que previamente pode ser observado, em termos de comparação a filmes como o de Branagh, que recriam o cenário histórico, costumes e aspectos do século

XIX. Entretanto, a atualização tecnológica denota que, embora preserve o que pode ser considerada a essência do material de Mary Shelley, a relação dialética possibilitará ao espectador compreender o olhar do cineasta mexicano sobre os fatos descritos em livro.

Imagem 50 – *Frames* promocionais divulgados antes do trailer oficial, que trazem a criatura deitada na maca, o criador olhando para a claraboia, ao lado do maquinário modernizado; na sequência, uma suposta ágora, que remete ao cenário da faculdade de medicina, onde, ao meio, Victor debate as convicções morais.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Uma variedade de filmes fez surgir muitas monstruosidades. Dentre as voltas que o ícone do monstro e do cientista maluco podem dar, tanto o estilo quanto o conteúdo da imagem são subvertidos, de acordo com peculiaridades de cada produção. A experimentação temática possibilitou que *Frankenstein*, em seu caráter alegórico, fosse moldado para atender a interesses estéticos específicos, com temas de raça, etnia, gênero e sexualidade. Há mais de duzentos anos, a criatura grotesca tem sido adaptada em formas variadas. Dentre aquelas consideradas mais comuns, destacam-se: causa animal (curta-metragem adaptado para desenho animado *Frankenweenie* [1984/2012], de Tim Burton),

teoria *queer*, gênero e sexualidade (comédia *trash* de Frank Henenlotter, *Frankenhooker* [2000]; comédia de fantasia, de Yorgos Lanthimos [2023]; *The Rocky Horror Picture Show* [1975], musical, de Jim Sharman), raça e política (o *blaxploitation* de William A Levey, *Blackenstein* [1973]), etnia e política (o *kaiju*, de Ishirō Honda [1911-1993], *Frankenstein Contra o Mundo* [1965]).

Imagem 51 – Mosaico de cartazes de lançamento e variações do tema em gênero, raça, etnia e sexualidade.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Seria possível ainda elencar dezenas de adaptações realizadas. Entretanto, o que chama atenção nos filmes destacados é a condição desviante da narrativa tradicional, mesmo que todas elas tenham algo em comum: são dirigidas por homens, majoritariamente brancos e heterossexuais. Desse modo, os aspectos culturais abordados nos filmes são tratados de maneira consideravelmente superficial. As exceções seriam: *Frankenweenie* – uma animação infantil, sobre um garoto chamado Victor (Charlie Tahan), que revive o cachorro de estimação – e *Frankenstein Contra o Mundo* – em que

o coração do monstro de *Frankenstein* é roubado pelos nazistas e entregue à Marinha Imperial Japonesa, durante a Segunda Guerra Mundial, com uma trama que envolve, entre outros personagens, o Monstro (Koji Furuhashi), Dr. Riesendorf (Peter Mann), Dr. James Bowen (Nick Adams) e os assistentes Dra. Sueko (Kumi Mizuno) e Dr. Yuzo Kawaji (Tadao Takashima), que é dirigido por um homem asiático, o mesmo criador de *Godzilla* (1954). Entretanto, a maioria traz questões problemáticas, como o fato de serem filmes de exploração temática, sem compromisso com o grupo social que pretendem representar.

Desse modo, monta-se uma armadilha estilística esvaziada de aspectos éticos condizentes. Em *Frankenhooker* e *Pobres Criaturas*, por exemplo, pretende-se trazer a narrativa do criador e da criatura, por meio do *male gaze*, sobre corpos femininos – sob a hipótese da liberdade de experimentação sexual feminina. Dois seres humanos – as atrizes Paty Mullen e Emma Stone no papel de Elizabeth Shelley e Bella Baxter – são revividos por homens (James Lorinz, como o curioso Jeffrey Franken, e Williem Dafoe, como o Dr. Godwin Baxter; personagens de namorado e pai das mulheres, respectivamente): uma, que é morta por um cortador de grama retorna a partir de pedaços de mulheres prostituídas; outra, que se suicida e volta à vida a partir do próprio corpo, ganhando o cérebro infantil de um bebê que carregava no ventre. Em ambos os casos, a torção do duplo abre margens para a ambiguidade – além da intensa exploração do nu pornográfico de consumo.

Já no caso de *The Horror Rock Picture Show*, mais do que a exploração sexual – ainda que, como os anteriores, pretensiosamente de forma cômica –, à época entrou para o rol de filmes *cult* e foi encarado como uma crítica à cultura heteronormativa. O fato de o personagem Dr. Frank-N-Furter (Tim Curry) – o cientista louco *queer*, uma figura marginalizada – ter sido interpretado por um homem branco e heterossexual não pareceu tão destoante, especialmente quando os Estudos Culturais tinham menor destaque do que atualmente – de acordo a pesquisadora Maria Elisa Cevalco (2009), tiveram início em 1950, na Grã-Bretanha, sobretudo na Inglaterra do segundo pós-guerra, que passava por um momento de revolução social. O precursor foi Stuart Hall (1932-2014), diretor do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, da Universidade de Birmingham – o primeiro centro de pesquisas em Estudos Culturais. Raça, gênero e sexualidade passaram a ser discutidos no âmbito da educação, refletindo os impulsos progressistas dessa época, ao combater as relações de poder e dar mais abertura à cultura popular.

A que contexto respondiam os Estudos Culturais? A Inglaterra do segundo pós-guerra passava por um momento de reacomodação social: era preciso pelo

menos tentar incluir os que ajudaram a ganhar a guerra. A circunstância de que uma sociedade injusta é indigna do conceito de sociedade começa a ganhar adeptos mesmo entre os que se beneficiam das desigualdades. Em plena guerra, o governo conservador de coalizão encomenda um relatório que faça recomendações sobre como abolir as privações na nova era que se iniciaria com a derrota do nazi-fascismo, levada a efeito pelo esforço conjunto de todas as classes sociais (Cevasco, 2009, p. 319).

Nesse contexto, mais tarde, no ano de 2016, a comunidade LGBTQIA+ se manifestou em favor de um *remake*. A partir de modificações do roteiro original, o musical foi dirigido por Kenny Ortega – diretor gay, de ascendência latino-americana – com a atriz transexual e negra Laverne Cox, no papel de Dr. Frank-N-Furter. Por fim, o longa-metragem *Blackenstein*, que prometia racializar a adaptação da ficção científica de Mary Shelley trouxe um homem negro e ex-soldado de guerra chamado Eddie Turner (Joe De Sue), que teve os braços e as pernas amputados no Vietnã, e vive um *nonsense* drama de relacionamente, com a médica-assistente (Ivory Stone) do Dr. Stein (John Hart) – um médico branco, heterossexual, de meia idade. Em menor grau, o filme também apresenta cenas de nu pornográfico feminino, além de não trazer nenhuma reflexão filosófica e política sobre a negritude ou mesmo os conflitos internacionais.

3.5.1 Possibilidades Indiretas: Vestígios da Tradução de Uma Imagem

Desde 1818, *Frankenstein* tem influenciado o meio artístico, a partir da iconografia da criação. Diversos artistas, majoritariamente no terror, recorrem à figura do médico/cientista como motivo para produzir personagens e enredos significativos aos olhos da crítica. Graças às discussões fermentadas no período iluminista, esse tipo social tradicional tem servido às representações e reflexões éticas em sociedade. Inegável é a carga afetiva e política atribuída ao que se tornou uma profissão de glória e honra – ainda que como todas as outras, carregue o ônus e o bônus morais em suas práticas. Se os limites da experimentação humana e a responsabilidade bioética, biogenética e biotecnológica continuam sendo testados às margens da legislação jurídica, a ficção tem sido fundamental em seu papel inveterado de fomentadora dessas discussões. Entre as disputas de cineastas pela recriação de *Frankenstein*, David Cronenberg, amplamente conhecido pelos filmes de terror corpóreo, como *Videodrome* (1983) *Gêmeos – Mórvida Semelhança* (1988), *Crash* (1996) e *Um Método Perigoso* (2012), ainda na década de 1980, projetou uma versão do livro nunca lançada oficialmente (Jack Wilhelmi, 2020). Entretanto, numa continuação da franquia de filmes, *A Mosca* (1986), de Cronenberg

remonta o molde narrativo de um obstinado cientista Seth Brundle (Jeff Goldblum) trabalhando na criação de uma máquina do tempo, onde o próprio se coloca como cobaia.

Imagem 52 – Divulgação oficial feita pelo canal da Variety, do filme não realizado de David Cronenberg.

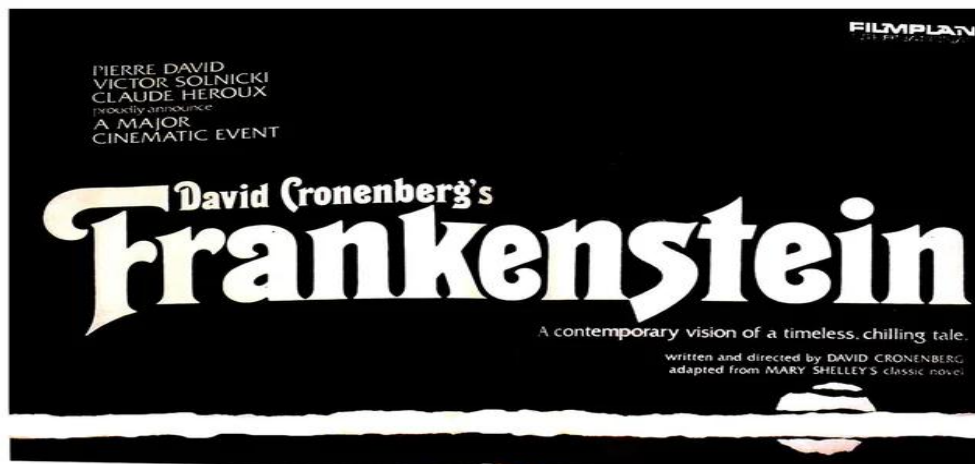


Imagem 53 – Mutação genética de Seth Brundle – que venceu o Oscar de Melhor Maquiagem (1987).



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Nesse caso, o absurdo da metáfora reside no fato de uma mosca entrar no dispositivo de teletransporte, sem que o protagonista perceba. Desse modo, a sátira desse episódio de horror é que o homem se funde com o inseto e o cientista sofre a mutação genética que o transforma completamente. O primeiro filme (1958) conta com adaptação de Kurt Neumann (1908-1958), a partir do conto de George Langelaan (1908-1972); o segundo, *O Retorno da Mosca* (1959), é de Edward Bernds (1905-2000); o terceiro, *A Maldição da Mosca* (1965), é de Don Sharp (1921-2011); sendo o quarto de Cronenberg; e o último, intitulado *A Mosca II* (1989), dirigido por Chris Walas. Outro nome reconhecido no universo do terror, Stephen King – que, além de diretor também é escritor e adaptou os próprios livros – escreveu uma introdução à edição da obra de Mary Selley,

para a Editora DarkSide Books, sob o título *Frankenstein: Monster Edition*, ilustrada por Bernie Wrightson. O cineasta John Carpenter, cuja notoriedade dos filmes de terror se assemelha à de Cronenberg – principalmente em gêneros de *thriller* e *gore* –, também elaborou grande parte de sua filmografia em torno da ficção científica – com destaque para o *serial killer*, Michael Myers, de *Halloween* (1978), um filme de franquia do gênero *slasher*, que carrega traços da criatura sobre-humana de terror gótico.

Imagem 54 – Michael Myers criança (1978), vestido de palhaço segura a faca e é abordado pelos pais; no frame seguinte, Michael já adulto, em *Halloween Kills* (2021) – dirigido por David Gordon Green.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Embora as motivações do monstro de *Frankenstein* e o personagem e Michel Myers pareçam distintas, é possível observar, em primeiro momento, a semelhança imagética na construção estética de ambos. Além do mais, o enredo que envolve a criatura de Carpenter se desenvolve em torno da figura de um *serial killer* mascarado, com raízes na psicopatia infantil e psicologia familiar, mesclados à aura sobrenatural, que transcende as razões humanas e médicas do filme – o que, em certa medida, conserva semelhanças com o desenvolvimento do monstro de Shelley. Ao cometer o assassinato, após cometer assassinato de sua irmã mais velha Judith, Michael é internado em um sanatório e passa a ser acompanhado pelo Dr. Samuel Loomis. Entre treze longas-metragens, a franquia

conta com direção de diversos cineastas, além de amplo material de divulgação (livros, brinquedos etc.).

Vale a pena ressaltar que, apesar de *Frankenstein* não inaugurar a discussão social sobre a figura médica na ciência, como obra literária cravou as estacas para que se pudesse desenhar a imagem do que mais tarde consolidaria o protagonista em ciências da Saúde. Outro exemplo de Tim Burton, para além de *Frankenweenie*, é o romance gótico *Edward Mãos de Tesoura* (1991), em que a criatura, como o nome bem diz tem mãos de tesoura e foi feita por um cientista (Vincent Price), que falece logo no início do longa-metragem, antes de conseguir transplantar mãos humanas à criação. Após isso, Edward é descoberto por moradores próximos ao castelo em que vivia, se apaixona pela personagem de Kim (Winona Ryder) e passa a conviver com sua família, amigos e vizinhos de bairro – provocando sentimentos de amor e ódio em quem o conhece.

Imagem 55 – Criatura e criador, no filme de Tim Burton, às vésperas do transplante de mãos.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Alguns anos anteriores, o diretor Stuart Gordon foi responsável por dirigir o primeiro filme da franquia *Re-Animator* (1986) – adaptado do conto de H.P. Lovecraft, escrito entre 1921 e 1922. Nessa oportunidade, o personagem de Herbert West (Jeffrey Combs), jovem estudante de medicina da Universidade de Miskatonic realiza experimentos ilícitos, e fica obcecado com a possibilidade de reanimar cadáveres, os transformando em mortos-vivos, com o auxílio do colega de turma Dan Cain (Bruce Abbott). É conveniente frisar que Lovecraft, conhecido pelas narrativas de terror, foi instruído pedagogicamente a partir de textos clássicos da literatura, desde a infância – tendo, inclusive, escrito ensaios a respeito disso.

Imagem 56 – Herbert West manipula a cabeça de um dos professores da universidade, Dr. Carl Hill, cujo cadáver reanimado se encontra logo atrás do estudante, após o corpo ser repartido com a morte do doutor.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Cruzando as fronteiras latino-americanas, do cinema à TV, temos casos emblemáticos que recordam o tema da ficção científica de terror. Para ser sucinta, trago a memória os personagens de Dr. Fernando (Francisco Cuoco), da novela em preto e branco *Redenção* (1966-1968) – escrita por Raymundo Lopes e dirigida por Dionísio Azevedo, para a TV Excelsior –, considerada um marco na teledramaturgia brasileira, pois inovou ao mesclar realidade e ficção em assuntos médicos, realizando o primeiro transplante de coração. Fato curioso é que, um procedimento como esse ainda não havia sido realizado oficialmente, em território nacional – o primeiro procedimento bem sucedido da América Latina e do Brasil foi feito pelo médico cirurgião Euryclides de Jesus Zerbini, no ano de 1968, sendo que mundialmente o primeiro do tipo aconteceu na África do Sul (Emerson Ghaspar, O Planeta TV).

Mas, a narrativa de ainda maior verossimilhança é encontrada indiretamente no personagem de Dr. Augusto Albieri (José Juca de Oliveira), da novela *O Clone* (2001) – escrita por Glória Perez e dirigida por Jayme Monjardim, para a TV Globo. Inconformado com a perda de um ente querido, o cientista cruza os limites éticos e legais da medicina ao clonar um ser humano (Murilo Benício) – que, na época interpretou três papéis diferentes: dois irmãos gêmeos e um terceiro irmão clonado (Diogo, Lucas e Léo). Após realizar o procedimento, sem o consentimento de Deusa (Adriana Lessa) – personagem da mulher que recebe a inseminação artificial na clínica em que Albieri atuava –, o médico vive o paradoxo da realização, considerada por ele um avanço científico, e o constante tormento de ser descoberto e denunciado.

Imagem 57 – Foto colorizada de Dr. Fernando, caracterizado para o exercício da medicina.

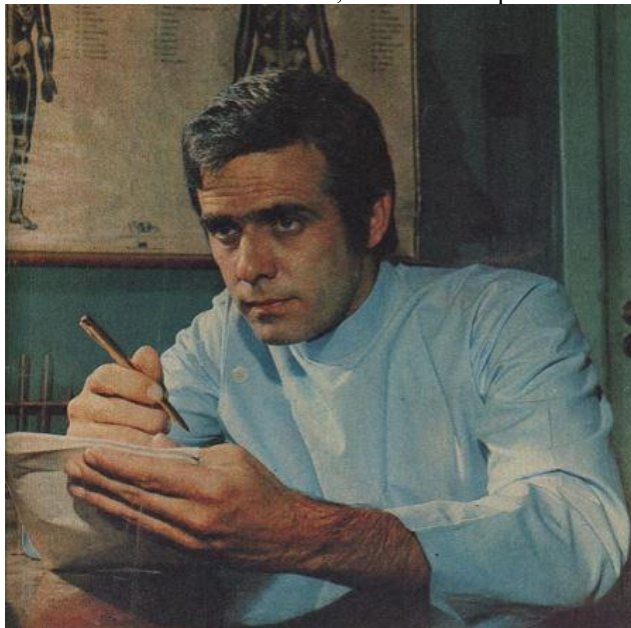
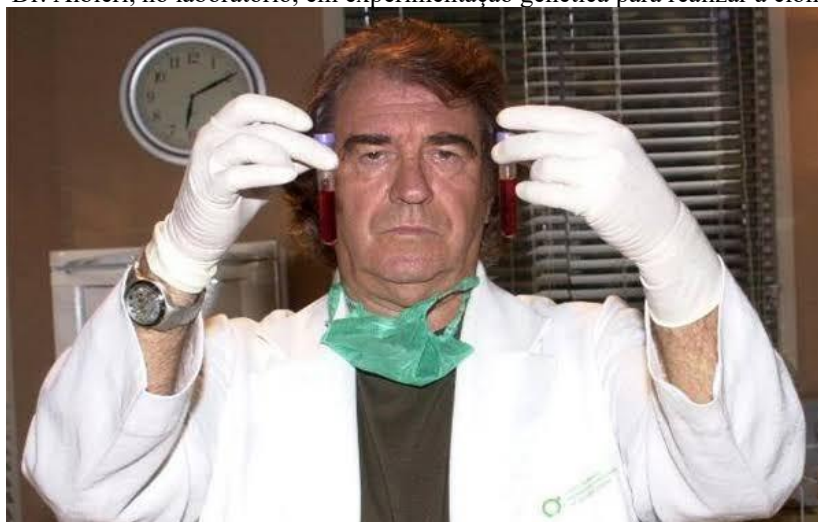


Imagem 58 – Dr. Albieri, no laboratório, em experimentação genética para realizar a clonagem humana.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Desse modo, a imagem cinematográfica deu à ficção científica literária um modelo padrão ao investigador e clínico – frequentemente um ícone semelhante esteticamente ao físico alemão Albert Einstein (1879-1955). Exemplo mais específico pode ser encontrado no personagem de Dr. Emmett L. Brown (Christopher Lloyd), da franquia *De Volta Para o Futuro* (1985), dirigida por Robert Zemeckis. O enredo possui uma construção futurística de máquina do tempo – o carro voador do tipo DeLorean DMC-12 – para teletransportar o personagem do estudante Marty McFly (Michael J. Fox). O adolescente viaja para o ano de 1955, consegue visualizar sua vida antes mesmo de nascer e conhecer seus pais, mas acaba alterando o curso da realidade a partir de suas ações. Desse modo, ele reencontra o cientista, para que retorne ao ano de 1985 – quando

o filme foi lançado. Nesse ensejo, como nos filmes de Cronenberg e outros, Zemeckis se utiliza de uma hipótese para fabular sobre o desejo humano de controlar a própria realidade, sob o uso de máquinas imaginárias, que lhes dão a possibilidade de modificar o curso do espaço-tempo. Esse tipo de conjuntura emerge das entranhas da tecnologia aerodinâmica e sua aparelhagem, em que os dispositivos correspondem às espaçonaves projetadas por agências internacionais, que realizam expedições aos planetas e satélites, para mapear os corpos celestes e identificar as atividades geográficas e extraterrestres.

Imagem 59 – Doc Brown, em destaque, e Marty ao fundo, durante a realização do experimento científico.



Fonte: Reprodução da Google Imagens

Com isso, também se observam representações de cenários típicos desses personagens, em espaços característicos de personalidades excêntricas: laboratório químico e consultório hospitalar, com destaque para jalecos brancos como figurino, tubos de ensaio, frascos de medicamentos, seringas, pipetas, estufas, macas, microscópios, estetoscópios, muitos papéis e cálculos matemáticos, computadores etc. – que decoram o ambiente e reforçassem o papel dos artefatos modernos. Esse é o conceito de ciência aplicado à estética contemporânea de preconceito científico e tecnológico, em publicidade e propaganda – reforçando estereótipos quando se pensa em autoridade técnica, sujeito de pesquisa ou relevância social de um objeto de estudo analítico, especialmente em contexto acadêmico. Contudo, o paradigma decolonial aliado ao multiculturalismo como contraponto pode permitir novas representações à iconografia do século XXI. Para tanto, os papéis de trabalho desempenhados por grupos sociais marginalizados, desviantes às convenções midiáticas eurocêntricas não devem ser minimizados, algo que tem sido comum, com o apoio do paradigma positivista difundido a partir do Iluminismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse trabalho foi o de examinar algumas relações entre cinema e literatura, com enfoque em duas adaptações do livro *Frankenstein* (1831) e uma cinebiografia de Mary Shelley (1797-1851). A escolha foi delimitada com o objetivo de aprofundar a análise fílmica de *Frankenstein* (1931), de James Whale; *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), de Kenneth Branagh (1960) e *Mary Shelley* (2018), de Haifaa al-Mansour (1974). Isso, para que eu pudesse me dedicar às obras que considero relevantes por conta de aspectos específicos que me atraíram. Quanto aos objetivos específicos de observar a operacionalidade de conceitos como tradução intersemiótica, para entender em detalhes os processos de criação, para além de compreender a dimensão filosófica da adaptação fílmica. Como não poderia faltar, para compreender o viés cultural das obras, trouxe o contexto histórico, a partir do século XIX, dissertando sobre o engajamento político do Movimento Romântico e Iluminismo.

Para realizar a análise qualitativa que propus, trouxe uma abordagem discursiva e crítica, gozando do meu lugar de fala, como demarquei anteriormente, e considerando o posicionamento topográfico dos autores abordados, com o objetivo de somar esforços aos estudos interdisciplinares, e fomentar a dialética entre trabalhos anteriores e vindouros. Desse modo, no contexto dessa dissertação chamada de “A Intersemiiose de *Frankenstein* em Linguagem Cinematográfica”, entendo que foi sanada a questão levantada pelo problema de pesquisa que indagava: “De que modo o cinema contribui para que um tema ‘sobreviva’ no imaginário coletivo?”. Foram identificadas as equivalências de signos entre romance e filme, a partir da plasticidade das produções artísticas e teóricas selecionadas, dentro do corpus de ficção científica de terror feminina, da Inglaterra do século XIX. Mais do que isso, o protagonismo do cinema foi trabalhado de acordo com a proposta de análise de imagem, som e palavra, o que revênci a potência desses processos. Como mencionei no decorrer de minha argumentação, o cinema emprestou à *Frankenstein* um corpo fisiológico, deu-lhe forma material – audiovisual – e tomou para si o papel de recontar a história, mantendo vivo o mote de uma narrativa literal. O cientista e o monstro foram transmutados dentro da imagem interior, de modo que, agora, temos o seu retrato falado, trazendo novos sentidos estéticos à alegoria filosófica.

Desde o primeiro capítulo, vimos múltiplas intertextualidades, migrações, câmbios, traduções e releituras possíveis, de uma ideia que se fragmenta e se estende pelo espaço, viajando no tempo. O *zeitgeist* – “o espírito da época”, no vocabulário alemão” –

de pinturas consideradas eruditas até representações visuais em ilustrações catalográficas populares, deixa pistas de um pensamento que se condensa na história das sensações e dos sentidos. Foi possível analisar os contornos das artes literárias e cinematográficas, comparar os detalhes formais sem deixar de lado aspectos sociopolíticos e psicológicos – não somente pelo ângulo dos filmes, como também pelas artes visuais e cênicas, seja na pintura, litografia ou teatro, música.

A tradução intersemiótica de *Frankenstein* permitiu a compreensão de que uma obra de terror e ficção científica em livro pode deixar lacunas a serem preenchidas por diversas imagens posteriores, em qualquer texto, como um processo eternamente inacabado. Além disso, considero proveitoso perceber como um conceito é diversificado pela estética, permeando as obras através de códigos e signos que, embora pareçam imperceptíveis aos olhos desatentos, encontram o olhar de quem repara e vê. O horror poético de Shelley se transformou em tela, com Whale, Branagh, al-Mansour e outros, criando uma apreciação da imagem e do som; tornou-se o sonho acordado. As mutações técnicas constataram que, mesmo que uma obra não seja a cópia fiel de outra, sempre há dialética, que faz da releitura não um problema técnico, mas um ato de esperança. Assim, expressividades poéticas da linguagem verbal sempre estiveram na linguagem cinematográfica da Sétima Arte, como também audiovisualidades intrínsecas ao desenvolvimento da letra e da palavra. Todas as Eras coexistem a um só momento, não se deve separar.

O Movimento Romântico – que muitas vezes é encarado como um recorte político da burguesia, sofrendo tentativas de ser transformado em “monumento” em uma “linhagem evolutiva” –, aqui foi apresentado como manifestação da contracultura sob a visão panorâmica. Sobre o Iluminismo, enquanto corrente filosófica foram apresentados seus paradoxos e controvérsias – ora sendo o vilão ora o mocinho da tragédia –, ao “lançar luz” na escuridão da existência humana, agora considerando o tamanho de sua sombra, da alienação e do distanciamento. Longe de querer, nesse desfecho, moralizar em demasia as experiências passadas sob as lentes do presente, trouxe aqui a perspectiva das artes – parte da herança que reside nos gestos do tempo na memória.

Embora se possa ter a impressão de que uma obra é singular e despreendida de influências externas, *Frankenstein*, de Mary Shelley aponta para o oposto disso. A obra, que é dotada de interlocuções, não apenas faz menção direta a outras criações artísticas, como também carrega em seu interior discussões teóricas seculares, perpassando correntes de pensamento filosófico, bem como as demais áreas do conhecimento: estudos

climatológicos, religiosos, econômicos etc. Pelo caráter multifacetado, frequentemente há inúmeras chaves de leitura para cada texto. Mais do que isso, é indispensável que se compreenda uma obra a partir de seu contexto, tendo em conta a pluralidade social.

Desse modo, sobrevive-se às amarras do tempo ao imprimir uma marca no inconsciente, no intangível e inexplicável, mesmo que ocorram determinadas tentativas de apagamento. A publicação de Mary Shelley, à época representou algo a mais do que uma mera obra literária, foi, sim, um ato de resistência de uma jovem mulher, que herdou o fôlego e a coragem familiar. Mary Wollstonecraft e Mary Shelley são uma espécie de grito sufocado das mulheres do século XVIII e XIX, sendo que, antes delas, outras de nós também resistiram aos entraves sociais insistentes em invalidar a condição feminina do ser pensante. Por conta disso, reforça-se o sentido de séculos depois das mortes dessas pensadoras, as mulheres ainda conquistarem direitos civis: o voto democrático, a licença maternidade e outras questões éticas e trabalhistas, como a capacidade de exercer cargos políticos e ocupar espaços de poder.

Ainda que esse trabalho não tenha conseguido exaurir a temática, os estudos interdisciplinares aqui presentes trouxeram a robustez que faz da arte e da filosofia lugares de trabalho e descanso, ao criar tensionamentos como faíscas, aonde as transformações do paradigma e do método podem levar. Sabendo, também, da capacidade humana de montagem: seja nos fotogramas, na sintaxe de um texto, num corpo ou num carro de corrida. A duplicidade da existência nos ensina, sobretudo, a olhar com mais atenção à alteridade sobre a austeridade e perceber o monstro dentro dos seres, a delicadeza e a dureza, o paraíso e o inferno perdidos na psique, o colonizador e o colonizado, o urbano e o rural, a civilização e a Natureza impressas no DNA humano – que, simultaneamente, falarão. A súbita compreensão dessa ambiguidade nos leva à *Última Fala de Tomek* (1926): “Todas as coisas do mundo carregam consigo uma ternura selvagem. O primeiro passo é não temer o selvagem. O segundo, remover a ganga de diamante e gordura que a linguagem socou em cada um de nós. Agora vem a parte mais difícil. É preciso sonhar tudo de novo”.

REFERÊNCIAS

A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo. 2 ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. 2216p.

A Mosca. Direção: David Cronenberg. EUA, 1986. Disponível em: <https://encurtador.com.br/JOepp>. Acesso em 19 de junho de 2025.

AUMONT, Jacques. *et al.* **A estética do filme.** 9. ed. Campinas, Sp: Papyrus, 2011.

_____. Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?. **Educação & Realidade**, 33(1): 2008. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>.

BARRETO, Márcio. **Cinema, ciência e percepção.** ARS (São Paulo) 12 (24) • Jul-Dec 2014 • <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96741>.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro / Introdução: Ismail Xavier. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

Blackenstein. Direção: William A. Levey. EUA, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LXZMTLLIjk>. Acesso em 20 de junho de 2025.

BBC News Brasil. **Homem Vitruviano, a resposta genial de Da Vinci a um enigma da Antiguidade para criar 'edifícios perfeitos'.** Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-54265749>. Acesso em 25 de janeiro de 2025.

BEMVINDO, Vitor. **“Escovar a História a Contrapelo”:** Contribuições de Walter Benjamin para a Concepção Dialética da História. *Revista Trabalho Necessário*, 18(35), 20-37: 2020. <https://doi.org/10.22409/tn.v18i35.40490>.

Biblioteca Virtual de Saúde do Governo do Brasil. **Experimentação Humana (Código de Nuremberg – 1947).** Disponível em: https://bvsm.sau.gov.br/bvs/publicacoes/codigo_nuremberg.pdf. Acesso em 28 de janeiro de 2025.

BOSI, Alfredo. O Regionalismo Como Programa; Graciliano Ramos. In: **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2013, p. 480. Disponível em: <https://ia903401.us.archive.org/7/items/livrainsdomal2020/Alfredo%20Bosi%20-%20Hist%C3%B3ria%20Concisa%20da%20Literatura%20Brasileira.pdf>. Acesso em 06/02/2025.

CAMARGO, Marcos H. **Caminhos do Conhecimento:** fragmentos de uma longa viagem. São Paulo: Editora Dialética, 2022. 496p.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura e outros ensaios.** Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

CARROLL, Noel. **A Filosofia do Horror Ou Paradoxos do Coração.** São Paulo: Editora Papyrus, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e Estudos Culturais. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 319-325.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Tradução de Laura Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 57p.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3.ed. rev. ampl. Maringá: EDUEM, 2009, p. 369-378.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

De Volta Para o Futuro. Direção: Robert Zemeckis. EUA, 1985. Disponível em: <https://encurtador.com.br/vjJ6B>. Acesso em 20 de julho de 2025.

DIDI-HUBERMAN, Didi. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1998 (Coleção TRANS).

Dr. Mabuse, O Jogador. Direção: Fritz Lang. Alemanha: 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMpHdZPuXz0>.

Edward Mãos de Tesoura. Direção: Tim Burton. EUA, 1991. Disponível em: <https://encurtador.com.br/rToG1>. Acesso em 20 de julho de 2025.

Ésquilo. **Prometeu Acorrentado**. Tradução: J. B. Mello e Souza. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

FRAGA, Roberto. Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), 31 de agosto de 2023. **A criação do cinetoscópio e os primeiros passos do cinema**. Disponível em: <https://emtodolugar.facha.edu.br/2023/08/31/a-criacao-do-cinetoscopio-e-os-primeiros-passos-do-cinema/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

FEDERICI, Silvia. Origens do trabalho doméstico na Inglaterra: a reconstrução da família proletária, trabalho doméstico e o patriarcado do salário. *In*: **O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo**. Vol. 1. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

FERON, Tuani; PORTO, Luana Teixeira. Cinema e Educação: A representação da mulher oprimida em Mary Shelley, de Haifaa al-Mansour. **Revista Língua & Literatura**, v. 22, n. 40, p. 163-179, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/3808/3043>. Acesso em: 10 jul. de 2025.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercury, 1998.

FONSECA, Ricardo Marcelo. O positivismo, “historiografia positivista” e a história do Direito. In: **Revista do Programa de Mestrado em Ciência Jurídica da Fundinopi**. UFPR: 2009.

FORLANI, Marcelo; JACOBS, Guilherme. Omelete, 31 de janeiro de 2025.
Frankenstein de Guillermo Del Toro ganha estreia, imagem e primeiras cenas.
Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/frankenstein-guillermo-del-toro-data-estreia-teaser-trailer-netflix>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

Frankenhooker. Direção: Frank Henenlotter. EUA, 1990. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=dQbfSW66K70>. Acesso em 25 de junho de 2025.

Frankenstein. Direção: Guillermo del Toro. EUA: Netflix, 2025. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3v8YAFFDAqM>.

Frankenstein. Direção: J. Searle Dawley. Estados Unidos: Edison Studios, 1910.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YOq41yNt8uY>. Acesso em 20 de janeiro de 2025.

Frankenstein. Direção: James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures: 1931.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tiWbIEF3_wE. Acesso em: agosto de 2024.

Frankenstein Contra o Mundo. Direção: Ishiro Honda. Japão, 1965. Disponível em:
<https://www.criterionchannel.com/frankenstein-vs-baragon>. Acesso em 25 de junho de 2025.

Frankenstein de Mary Shelley. Direção: Kenneth Branagh. Produção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos da América: Sony Pictures, 1994. 1 DVD. Disponível em:
<https://encurtador.com.br/wbF2d>.

Frankenweenie. Direção: Tim Burton. EUA, 2012. Disponível em:
<https://encurtador.com.br/yqxQy>. Acesso em 20 de julho de 2025.

GHASPAR, Emerson. O Planeta TV. Brasil. **REDENÇÃO: A novela mais longa da TV brasileira**. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/bau-da-tv/redencao-a-novela-mais-longa-da-tv-brasileira.html>. Acesso em 20 de jul. 2025.

GRAMSCI, Antonio. Homens ou máquinas? In: MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci**. Tradução de Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4660.pdf>. Acesso em 01 de fevereiro de 2025.

GORDON, Charlotte. **Mulheres extraordinárias: as criadoras e a criatura**. Tradução de Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro, DarkSide Books, 2020. 624 p.

Governo Federal. Resolução nº 58, de 8 de fevereiro de 2024. Disponível em:
<https://www.gov.br/fnde/pt-br/aceso-a->

[informacao/legislacao/resolucoes/2024/resolucao-no-58-de-8-de-fevereiro-de-2024-resolucao-no-58-de-8-de-fevereiro-de-2024-dou-imprensa-nacional.pdf/view](https://www.informacao/legislacao/resolucoes/2024/resolucao-no-58-de-8-de-fevereiro-de-2024-resolucao-no-58-de-8-de-fevereiro-de-2024-dou-imprensa-nacional.pdf/view).

HALL, Catherine. *Sweet home*. In: **História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Halloween. Direção: John Carpenter. EUA, 1978. Disponível em: <https://www.cultpix.com/movie/halloween/1185>. Acesso em 20 de julho de 2025.

Halloween Kills: O Terror Continua. Direção: David Gordon Green. EUA, 2021. Disponível em: <https://abre.ai/neip>. Acesso em 20 de julho de 2025.

HAMZAH, Sahar Riyad. **An examination of the filmmaking methods of Kenneth Branagh in his directorial film work on Thor, Jack Ryan: Shadow Recruit and Cinderella with specific reference to his status as auteur**. Tese de Doutorado. Universidade Queen Margaret, Edimburgo – Escócia, 2017. Disponível em: <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/8907>. Acesso em 18 de julho de 2023.

HARKUP, Kathryn. **Frankenstein: Anatomia de Monstro**. Tradução de Giovanna Louise Libraton. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

HATCHEL, Sarah. **Kenneth Branagh: Mainstreaming Shakespeare in Movie Theatres**. Cambridge Companion to Shakespeare on Film, 2020. hal-03138956. Disponível em: <https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03138956v1/file/Branagh%20Hollywood%20Shakespeare%20-%20third%20version%2010%20Feb%202019.pdf>. Acesso em 25 de fevereiro de 2025.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. Tradução de Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução, introdução e notas: Célia Berrettini. Série Elos. Editora Perspectiva: 2019.

IMDb. Haifaa al-Mansour. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm2223783/trivia/?ref_=nm_dyk_trv. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose: uma viagem pelo Imaginário Grego**. São Paulo: Editora Iluminuras: 1994.

LOMBROSO, Cesare. Vida e Obra de Cesare Lombroso. In: **O homem delinquente**. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2013. Disponível em: https://www.iconeeditora.com.br/pdf/181164742homem_delinquente.pdf. Acesso em 07 de fevereiro de 2025.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Tradução Nair Fonseca. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCENA, André. CartaCapital, 10 de novembro de 2023. **Prêmio Jabuti desclassifica livro ilustrado com inteligência artificial**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/premio-jabuti-desclassifica-livro-ilustrado-com-inteligencia-artificial/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**. Colégio de Arquitetos, 2011. Disponível em: <https://colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/04/futurismo.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

MARK, Joshua J. **A imprensa e a Reforma Protestante**. Traduzido por Ricardo Albuquerque. World History Encyclopedia Em Português: 18 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-2039/a-imprensa-e-a-reforma-protestante/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

MARTINS, Alberto. Revista Piauí – Poesia, Edição 117, junho de 2016. **Boris & Marina**: correspondência amorosa entre Boris Pasternak (1890–1960) e Marina Tsvetáieva (1892–1941) no verão de 1926. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/poesias-alberto-martins/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

Mary Shelley. Netflix: 6 de julho de 2018. Disponível em: <https://shre.ink/tYJ0>. Acesso em 23 de agosto de 2023.

Metrópolis. Direção: Fritz Lang. Alemanha: 1927. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h8x3ql8yuKg>. Acesso em 25 de janeiro de 2025.

MIGUEL, Luis Felipe. **Mary Wollstonecraft e as origens do feminismo**. Blog da Boitempo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/27/mary-wollstonecraft-e-as-origens-do-feminismo/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2025.

Muscat Daily, PressReader. 2018. **Haifaa al-Mansour**: the pioneering Saudi Woman director is keen to film back home after ‘Mary Shelley’. Disponível em: <https://www.pressreader.com/oman/muscat-daily/20180807/282149292132932?srsIid=AfmBOopmZFDGTEMKI2ce0bj3Asl7jKln0ISQNZxul8ueRzHAhbdQojix>.

O Clone: Direção: Jayme Monjardim. Brasil, 2001. Disponível em: <https://abre.ai/neiv>. Acesso em 10 de junho de 2025.

O Gabinete do Doutor Caligari. Direção: Werner Krauss. Alemanha: 1920. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQn1j34-f4A>.

O Golem. Direção: Paul Wegener e Henrik Galeen. Alemanha, 1915. Disponível em: <https://shre.ink/tYJJ>. Acesso em 25 de janeiro de 2025.

O Golem Como Veio ao Mundo. Direção: Paul Wegener, Karl Boese e Henrik Galeen. Alemanha, 1920. Disponível em: <https://abre.ai/neiz>. Acesso em 25 de janeiro de 2025.

Organização das Nações Unidas (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Disponível em: https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf. Acesso em 28 de janeiro de 2025.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 14 de junho de 2024.

PINTO, Flávio. CNN Pop, 07 de fevereiro de 2025. **Oscar: “Central do Brasil” ganha sessão comentada com Guillermo Del Toro**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/oscar-central-do-brasil-ganha-sessao-comentada-com-guillermo-del-toro/#goog_rewarded. Acesso em 08 de fevereiro de 2025.

Pobres Criaturas. Direção: Yorgos Lanthimos. Itália, 2023. Disponível em: <https://abre.ai/neiw>. Acesso em 20 de junho de 2025.

RANCIÈRE, Jacques. “L’historicité du cinema”. In: **DEBAECQUE**, Antoine; Christian (Orgs.). De l’histoire au cinema. Paris: Compléxe, 1998. p. 45-60. Tradução: André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/133369/136946/278762>.

Re-Animator. Direção: Stuart Gordon. EUA, 1985. Disponível em: <https://abre.ai/neiy>. Acesso em 15 de maio de 2024.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Apresentação e notas: Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de João Batista Kreuch. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SCHOLEM, Gershom. Golem. In: **Cabala**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2021.

Secretaria da Cultura, Governo do Paraná. **Coppola ministrará masterclass no Teatro Guaíra nesta quinta; vagas esgotaram em meia hora**. Disponível em: <https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Coppola-ministrara-masterclass-no-Teatro-Guaira-nesta-quinta-vagas-esgotaram-em-meia-hora>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2025.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein**, ou O Moderno Prometeu = Frankenstein, or The Modern Prometheus; [Tradução e notas Doris Goettems]. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**: ou O Prometeu Moderno. Tradução Santiago Nazarian. 1. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2020.

SILVA, Livia Fernanda Nery da; ARAUJO, Thânya dos Santos. Olhar feminino no audiovisual em Streaming. **Revista Interdisciplinar ANIMUS**. IFMT – Pontes e Lacerda, v. 4, n. 1, e0412303, 2023 Na conclusão, de que forma o cinema recupera e mantém essa imagem de Frankenstein. Disponível em: <https://shre.ink/tYJZ>. Acesso em 10 jul. de 2025.

SOARES, Anna Claudia. Expressionismo Alemão e estilo no especial de TV Lobisomem na Noite (2022). **A Barca**, v. 2, n. 1, 9 set. 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/abarca/article/view/61681/37725>. Acesso em 01 de fevereiro de 2024.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Resenhas: “A Hora da Eugenia”: Raça, Gênero e Nação na América Latina. STEPAN, Nancy Leys. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005. 224p. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 131. Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz: maio/ago. 2007. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742007000200015>. Acesso 09 de fevereiro de 2025.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 510 p.

The Numbers. **Mary Shelley** (2018). Estados Unidos, 2025. Disponível em: [https://www.the-numbers.com/movie/Mary-Shelley-\(2018\)#tab=box-office](https://www.the-numbers.com/movie/Mary-Shelley-(2018)#tab=box-office). Acesso em 20 de jul. 2025.

The Rock Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. EUA, 1975. Disponível em: <https://abre.ai/neix>. Acesso em 19 de junho de 2025.

TOLEDO, Júlia; DREHMER, Vitória. Autoesporte – Globo, 2023. **Qual é a fabricante de carros mais antiga do mundo?** Disponível em: <https://shre.ink/tYJi>. Acesso em 01 de fevereiro de 2025.

Universidade Americana do Cairo, Escola de Humanidades e Ciências Sociais. 2019. Haifaa Al-Mansour '97 Saudi Arabia's firm female filmmaker is making big waves regionally and internationally. Disponível em: <https://shre.ink/tYJR>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

WILHELMI, Jack. ScreenRant, 17 de abril de 2020. **Frankenstein**: Why David Cronenberg's Original Approach Was Best. Disponível em: <https://shre.ink/tYJy>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reinvidicação dos direitos das mulheres**. Tradução e notas de Andreia Reiso Carmo. São Paulo: EDIPRO, 2015.

WOOD, Gillen D'Arcy. *Frankenstein Weather*. In: **Tambora**: the eruption that changed the world. Princeton University Press: New Jersey, 2014. p.1-11. Disponível em: <https://shre.ink/tYJF>. Acesso em 01 de agosto de 2023.

XAVIER. Ismail (Org). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. Disponível em: <https://shre.ink/tYJz>. Acesso em 01 de fevereiro de 2025.

_____. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.